الجمهورية الجزائرية الشعبية الديمقراطية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري قسنطينة

قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التسجيل:.............

رقم الإيداع :............

أدبية الخطاب في رحلة "نور الأندلس" لأمين الريحاني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث شعبة أدب الرحلة

إعداد :فاطمة بوطبسو

إشـــراف: أ.د عبد الله حمادي

لجنة المناقشة

أ.د.لخضر عيكوس	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة محمد العربي بن مهيدي- أم البواقي
أ.د.عبد الله حمادي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة منتوري - قسنطينة
د.عبد السلام صحراوي	أستاذ محاضر	عضوا	جامعة منتوري - قسنطينة
د،يوسف وغليسي	أستاذ محاضر	عضوا	جامعة منتوري - قسنطينة

السنة الجامعية: 2010-2011

مقدمة

بإمكان قارئ النص الرحلي وما يكتب عنه أن يلتقط بيسر جملة من الملاحظات تنطوي على عديد المفارقات، لعل أولها مرافقة إشكالية التجنيس والتصنيف لهذا النص مقابل ضخامة المدونة الرحلية وعراقتها.

كما يلاحظ أن الدراسات الأولية للرحلة، وكذا بعض الدراسات الحديثة، رغم لفتها الانتباه إلى الجانب الأدبي للرحلة وإدراجها لها كفن أدبي، لم تعر إشكالية التجنيس والتصنيف أهمية ، وسواء رُدَّ ذلك إلى اعتبار تسمية أدب الرحلة مسلّمة لا تحتاج إلى إثبات أو إلى كون الآليات النظرية المتاحة لا تمكّن من الطرح العميق لمثل هذه الإشكاليات، فإن هذه الدراسات لم تحدد بدقة الخصائص التي تتمايز بها الرحلة كخطاب أدبي عن بقية الخطابات الأدبية الأخرى ، مكتفية بعرض المضامين الأدبية وغير الأدبية للرحلة وأعلامها المشهورين، كما يتضح ذلك عند شوقي ضيف:الرحلات وعثمان موافي: لون من أدب الرحلات ومحمد حسين فهيم: أدب الرحلات وجورج غريب:أدب الرحلة تاريخه وأعلامه وفؤاد قنديل:أدب الرحلة في التراث العربي وعمر بن قينة: اتجاهات الرحالين الجزائريين وغيرهم. ولعل هذا ما جعل التسميات المقترنة بالرحلة ملتصقة في الغالب بشوائب أخرى غير أدبية كالأدب الجغرافي والأدب السياحي.

وقد حاولت بعض الدراسات الحديثة أن تؤسس لأدبيات الرحلة، مستفيدة من المناهج الحديثة كالسردية والسميائية وغيرها من إجراءات النظريات اللغوية التي ينصب اهتمامها على الجانب الشكلي والأسلوبي للأعمال الأدبية والتي حققت رصيدا هاما في دراسة النصوص الأدبية الأخرى تنظيرا وتطبيقا. مثل هذه الدراسات، -التي لم يسعنا الاطّلاع إلا على عدد قليل منها- بعد طرحها لإشكالية التجنيس، وإشارتها إلى قصور الدراسات السابقة عن ذلك، ودعوتها إلى ضرورة تمايز الرحلة كنوع أدبي مستقل، واقتراحها بعضا من آليات المناهج الحديثة وشرحها لكيفيات توظيفها في مقاربة النص الرحلي، لم تكن طروحاتها النظرية مرفقة بمقاربات تطبيقية كافية لتأصيلها فضلا عن جنوحها إلى السجالية في إثبات أدبية الرحلة والمقارنات الترجيحية بين الرحلة و أنواع

أدبية أخرى، كما يتضح ذلك عند عبد الرحيم مودن في مؤلفه "أدبية الرحلة" ولطيف زيتون في السيميولوجيا و أدب الرحلات".

كانت هذه الملامح تحفزنا على الاتجاه نحو "أدبية الرحلة" وتقنعنا من جهة أخرى بانعدام جدوى الطرح التنظيري، إذ إن إبراز أدبية النص الرحلي بصفة عامة يتطلب قاعدة تنظيرية ومدونة رحلية أوسع مما يتيحه مقامنا البحثي،وقد تعزّز هذا الانطباع بعد اطّلاعنا على بعض مذكرات الزملاء التي لم يحد الجانب النظري فيها عن منحى الدراسات السابقة و لم يزودنا بنتائج جديدة رغم توفره على قدر من وجاهة الطرح كما في "العجائبية في أدب الرحلة، رحلة ابن فضلان نموذجا" لـــ خامسة علاوي و "أدبية الرحلة في سفرات السندباد " لـــ نجوى بوقدوم.

و لئلا يكون عملنا إعادة لما قدمته الدراسات التي اطّلعنا عليها، تجاوزنا الجانب النظري وعدّلنا طرح إشكالية التجنيس دون أن نعدل عنها بصفة مطلقة، وذلك بتحويلها إلى المستوى التطبيقي واختبار بعض الفرضيات النظرية المقدمة من قبل دراسات الخطاب الرحلي وبعض من مقولات تحليل الخطاب السردي بصفة عامة، مع توقع استنتاج مقولات أخرى من الخطاب الرحلي المتناول.

وفي منحى تجاوز التشعبات التنظيرية التي تمتد على المستوى التطبيقي بسؤال أولي: كيف نقارب نصا لم يحسم تحديد نوعه ؟ كان الانطلاق من تبني الرحلة كخطاب، وذلك لما ينطوي عليه مصطلح "الخطاب" بمختلف مفاهيمه من ملاءمة كبيرة لوصف الرحلة، خاصة صفة الموسوعية وتفرع مجالاتها، وبعض الآليات الكتابية التي تبدي توافقا كبيرا مع المصطلح.

و لم يكن اختيارنا لرحلة حديثة ضبطا للدراسة فحسب بل لأن تساؤلا من مثل هل انقرضت الرحلة؟ أو هل سيستمر إنتاج النص الرحلي؟ ظل يلوح أمام بعض النقاد الذين اعتبروا الرحلة تراثا منقرضا ثم

ما يلبث يخفى أمام وجود نصوص رحلية حديثة ومعاصرة، كما أن متن الرحلة الحديثة بدا لنا أقرب إلى متن الرواية والقصة من حيث الخصائص الفنية بفعل القرب الزمني، مما يتيح لنا الاستعانة بآليات تحليل خطابي الرواية والقصة في ظل نقص التنظير الرحلي ، دون تجاوز التمايز القائم ، فضلا عن ملاحظتنا بأن حظ الرحلة القديمة في الدراسات الأكاديمية والبحوث العلمية كان أكبر من حظ الرحلة الحديثة.

وكان منطلق اختيارنا لنص أندلسي تلك الخصائص الفنية التي ينفرد بها هذا النص عن بقية النصوص الرحلية، والتي تأتت له من طبيعة المكان المرتحل إليه ومكانته في الوجدان العربي بصفة خاصة والوجدان الإنساني عموما، إذ تعتبر الأندلس خامة فنية مفجرة لكم هائل من المواضيع الأدبية، ومن ثم أشكال التعبير عنها ، هذه الخصائص تختزل مساحة الأدب الهامشي أو الظواهر نصف الأدبية مقابل اتّساع الظواهر الأدبية ومن تم توجّه الدراسةَ إلى سؤال الكيف الذي يبحث في آليات اشتغال النص الرحلي وخصائصه باعتباره نصا أدبيا، بدلا من سؤال "هل" الذي يحقق في الشرعية الأدبية.

بالإضافة إلى التواشج العضوي بين كلمتي "أندلس" و"رحلة" إذ أن الأندلس تستدعي رحلة الذاكرة عبر الزمن قبل تحقق " الرحلة الجغرافية" وتمثل علاقة استثنائية بين الأنا والآخر باعتبارها فضاء مشتركا ينوء بقصص مثيرة عن رحيل كل منهما إليه أو رحيله عنه، وبعد الاطّلاع على بعض الرحلات الأندلسية الحديثة كرحلة الغزّال ورحلة ناجي جواد ورحلة حسين مؤنس اخترنا نصا رأينا أنه يحقق الكثير من الظواهر الأدبية فكان الموضوع النهائي هو "أدبية الخطاب في رحلة نور الأندلس لأمين الريحاني". ومما أوحى لنا بأهمية دراستنا أننا لم نعثر حسب اطّلاعنا على دراسة أفردت لأدبية الرحلات الأندلسية الحديثة.

وقد وجدنا أن تبني مصطلح "الخطاب" للرحلة يوجّه الدراسة إلى الشكل والبناء، دون إقصاء المضامين، وبالتالي نحو رصد آليات اشتغال الخطاب المتناول داخليا بالقياس إلى قواعد اشتغال خطاب الرحلة عموما، وإلى بعض من قواعد الخطابات الأدبية الأخرى وهو ما يمثل إجراءات المناهج الحديثة كالبنيوية

والسرديات، و السميائية التي تتيح التفرغ للجانب الفني، كما أن عملية عزل النص التي تتبناها هذه المناهج وإن كانت باترة لبعض الخطابات، فهي ليست كذلك بالنسبة للخطاب الرحلي الذي يُحضر سياقاته داخله، بل يبدو لنا أن أنسب ما تحتاجه الرحلة في دراستنا هذه هو ما تطرحه بالضبط منظومة هذه المناهج بدءا بالالتفات إلى الجماليات الأسلوبية والمكونات التي تجعلها نوعا أدبيا قائما بذاته مرورا إلى اعتبار الدراسة مشروع قراءة يعتمد الوصف وتسجيل الخصيصات النوعية، أكثر من إصداره للأحكام والتصنيفات وينأى عن المقارنات.

ومما آزر التوجه الذي رسمته هذه الدراسة، موافقتها للمنطلقات العامة لتنظيرات الرحلة - التي لم يتسن لنا الاطلاع عليها إلا بعدما بلغت دراستنا مرحلة متأخرة- والتي ألفيناها تبرز الرحلة كخطاب

أدبي وتقترح مقاربات بعمق أكبر و مصداقية أكثر مما سبق الاطّلاع عليه، كدراسة سعيد يقطين:"المكونات البنيوية لخطاب الرحلة العربي"ضمن كتابه السرد العربي مفاهيم وتجليات ، ودراسة شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي.

وكانت خطة الدراسة مفتتحة بمدخل لتوضيح مفهومي الأدبية وخطاب الرحلة المعتمدين في العنوان، وتعليل اختيارهما .

وقد انطلقنا في رصد أدبية خطاب "نورالأندلس" من المقولة التي أقرها كثير من الدراسات التي تعتبر خطاب الرحلة خطابا سرديا بالدرجة الأولى، غير أن هذه المقولة لم تكن خالية من الإشكاليات، بسبب مكونات السرد الرحلي المختلفة عنها في خطابات أدبية أخرى كالرواية والقصة، مما جعل سردية الخطاب الرحلي محط استفهام وجدل بين الإثبات والنفي،وهو المحور الذي اتخذناه تمهيدا نظريا أفضينا من خلاله إلى تبني السرد كتنظيم معين لأحداث وأقوال وفق قواعد داخلية وخارجية، كمفهوم نراه يستوعب السرد في خطاب الرحلة.

وبناء على ذلك كان الفصل الأول -الذي صيغ تحت عنوان "النظام السردي في رحلة نور الأندلس"- مخصصا لهذا النظام في شقيه الخارجي الذي يضم التوضيب العام للخطاطة السردية المتعلقة أساسا ببنية السفر، وما تقتضيه من محطات متموقعة في الزمان والمكان، بالإضافة إلى الأدبيات الخاصة بالكتابة الرحلية التي ترسم فضاء النص، لكشف مدى انحراف نظام النص عن النظام العام.

وخصص المبحث الثاني من الفصل الأول للنظام الداخلي، الذي ينبني على الوحدات الصغرى للسرد وحيثيات تعالقها و البنيات التي تفرزها هذه التعالقات، كالمقامات السردية المتشكلة عبر علاقة زمن السرد بزمن الأحداث، وعلاقة السارد بالمسرود، وكذا الزمن السياقي الخارجي الذي يحيل عليه النظام السردي الداخلي ويوحي به كدلالات، منطلقين من الأسس التي أرستها الدراسات السردية لمختلف الخطابات خاصة نظريات جيرار جنيت وتزفتان تودوروف والأسس التي وضعتها بعض الدراسات العربية كأدبيات خاصة بالسرد الرحلي.

ولكون"الرؤية" أهم المكونات السردية التي تتمايز خصوصياتها في الخطاب الرحلي بمجرد القراءة الأولية، فقد أدرجنا الفصل الثاني تحت عنوان "الرؤية السردية في المستويين المكاني والإيديولوجي"، مفردين المبحث الأول :(الرؤية في المستوى المكاني) لرصد كيفيات تحويل العناصر المادية للسفر إلى عناصر خطابية، منطلقين من المفهوم التقني المرجعي الذي يتمركز أساسا حول المستويات المكانية المرتبطة بحركة السارد ووسائل وكيفيات تنقلاته، والتي فصّلنا فيها أنماط الخطابات التي يفرزها تغير هذه المستويات.

بينما أفرد المبحث الثاني للرؤية في المستوى الإيديولوجي، لرصد أهم الملاحظات والتأويلات والتحليلات الفكرية، والتقييمات التي تطرح فيها رؤية الذات في رصد ما يتعلق بالآخر المختلف، والتي تعد من الخصائص البنائية للخطاب الرحلي، مركزين على انعكاس خصوصية مكان وزمان الرحلة- كفعل منجز- وغرضها على تشكيل أهم الرؤى الفكرية التي طرحت في خطاب "نور الأندلس"، بدءا من الرؤية التي انطوى عليها غرض الرحلة الأساسي.

تتيح آلية السرد الحر في الخطاب الرحلي، انفتاح عملية التخاطب على أقطاب متعددة، تمنح للخطاب صيغة الحوار المباشر التي ترتبط بتقنيات الفنون الشفوية ، وهي صيغة متواترة في خطاب نور الأندلس ، غير أننا اكتفينا بالخطابات الصادرة عن السارد، والتي مثلت تمايزا للخطاب الرحلي عن الخطابات الأدبية الأخرى ، لخروج السارد عن وظيفته الأساسية (السرد) إلى وظائف أخرى، ويمثل تواترها في "نور الأندلس" ظاهرة ملفتة جديرة بالوقوف عند آلياتها وكيفياتها ودلالاتها، وهو ما أفردنا له الفصل الثالث: "أنماط التخاطب في نور الأندلس" موزعا على مبحثين رئيسيين: "خطاب السارد إلى المسرود له" ركزنا فيه على العلاقة الدينامية بين طرفي الثنائية :(مرسل/مرسل إليه)، و وظيفة هذه المخاطبات، ومبحث "خطاب السارد إلى الفضاء المكاني" الذي ركزنا فيه على علاقة صيغة الخطاب بالصوت. ومن أهم المراجع التي استعنا بها في هذا الفصل علي عبيد: "المروي له في الرواية العربية" ،مريم فرنسيس: "في بناء النص ودلالته".

وشأن كل بحث، فقد لاقت هذه الدراسة كثيرا من الصعوبات، متمثلة على الخصوص في قلة المراجع التي تعنى بتحليل الخطاب الرحلي وفق رؤى جمالية حديثة، ومن ثم صعوبة اختيار المقاربات المنهجية الأنسب للدراسة، وصعوبات أخرى، كالتخوف من التقصير في مقاربة نص يبدو صغيرا من حيث فضاؤه النصي، لكنه ذو كثافته أدبية وتاريخية عالية، لكونه خطابا عربيا عن الأندلس، غير أن انجاز هذه الدراسة تحت إدارة متخصص ضليع في الأندلس أدبا وتاريخا وفكرا، كالأستاذ الدكتور"عبد الله حمادي" دفعنا إلى البحث بمزيد من الثقة والثبات. أوجه شكري الخالص وامتناني العميق له على إدارته الحكيمة ورعايته الحانية، كما أوجه شكري لكل من ساهم من قريب أو من بعيد في دفع هذا البحث نحو التحقق، أساتذة أفاضل وزملاء كرام، راجية أن لا يخلو عملي من أي نفع علمي، و إن أخطأت فمن عندي وإن وفقت فمن الله وهو المستعان.

مدخل:

إضاءات نظرية حول مصطلحي الأدبية و الخطاب

1-الأدبية :

تشير كرونولوجيا النقد الأدبي إلى أن تداول "الأدبية"كمصطلح نقدي قد بدأ في الربع الأول من القرن العشرين، وذلك حينما ظهرت رؤية نقدية للحركة الشكلانية الروسية حملت طرحا جديدا للأدب بدأت تتبلور كمنهج جديد في دراسة الأدب،كان بمثابة رد فعل على التيار الإيديولوجي الذي بصم دراسة الأدب [1]، ويعتبر جاكبسون أول من اصطلح "الأدبية"على الخصائص التي تميز الأدب عن غيره،إذ يقول "ليس الأدب في عمومه هو ما يمثل موضوع علم الأدب، إن موضوعه هو الأدبية، أي ما يجعل من أثر ما أدبيا "[2].

وقدم بوريس اخنباوم تعريفا أكثر تفصيلا للأدبية حينما اشترط "أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى"[3]، فالإلحاح على الخصائص التي يتميز بها الأدب عن غيره، هو سعي لتحرير الأدب من المواضيع غير الأدبية التي ألصقتها به مختلف المناهج وكادت تطغى عليه.

وقد ظل البنيويون متمسكين بالطرح الأولي، معتبرين منهجهم علما، والأدبية موضوعا له، مركزين على كيفيات ومواضع اكتشافها في العمل الأدبي، فازدهر مصطلح الأدبية لديهم وشاع ما يعرف بأدبية الأدب[4]. ولما استفاد البنيويون الفرنسيون على الخصوص من الفتوحات العلمية في اللغة، استثمروا بعض مفاهيمها وثنائياتها، وأقروا أن عملية البحث عن الأدبية "تبدأ من منطق اللغة لا من منطق وراء اللغة "[5]، وبذلك انتقل البحث إلى استجلاء مكامن هذه الأدبية التي أجمعوا أنها لن تكون إلا داخل العمل الأدبي، وبصفة أدق داخل "الخطاب"الأدبي، لتصير الأدبية بذلك نظرية حدد موضوعها "تحديدا أكثر دقة إذ أصبح "الخطاب

---

[1]- انظر حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز العربي الدار البيضاء بيروت، ط3، 2000، ص11، وانظر كذلك صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1997، ص85، 86

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء/ بيروت، 1997، ص13

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[4]- انظر صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص88

[5] المرجع نفسه، ص 86، انظر تفصيل ذلك لدى يمنى العيد في معرفة النص دار الآداب، بيروت، ط4، 1999، ضمن مبحث: المنشأ اللساني للبنيوية من ص37 إلى49

الأدبي" وليس الأدب بصفة عامة موضوعا للأدبية "[1] .

1- 1- العلاقة بين مصطلحي الأدبية والشعرية:

رافق الأدبية مصطلح آخر كان له نفس صدى ترددها ونفس مجال التوظيف إلى حد التداخل، هو مصطلح "الشعرية"، ولمعرفة حدود التداخل والتمايز بينهما، ينبغي تحديد المفهوم الاصطلاحي للشعرية.

إذا كان جاكبسون هو أول من اصطلح على موضوع علم الأدب "الأدبية" فإنه أيضا هو الذي اصطلح "الشعرية" على ما يجعل الرسالة الكلامية عملا فنيا، وبهذا يقترب المصطلحان من الترادف مع تدقيق الشعرية في الجانب اللغوي وتعميم مجالها على الرسالة الكلامية وليس على الأدب فحسب كما يبين بارت: "الأدب يمتلك عنصرا يضفي عليه خصوصيته وهو لغته وقد حاولت المدرسة الشكلانية الروسية أن تبرز هذه الخصوصية وأن تتناولها تحت اسم"الأدبية" "literatunost .وهذا ما يسميه "جاكبسون:"الشعرية poetics. فالشعرية هي شكل من الأشكال التي تجيب عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من الاتصال اللغوي عملا فنيا "[2] ويعزز تقارب مفهومي الشعرية والأدبية، عنصران آخران، الأول نفي النقاد أن تكون الشعرية وقفا على دراسة الشعر بل "قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[3] .

والثاني هذا الازدواج الاصطلاحي الذي يجعل من الشعرية علما وموضوعا حيث يلفت تودوروف الانتباه إلى أن "دلالة الشعرية ليست السمة الشعرية للنصوص الشعرية فحسب بل استنباط القوانين والقواعد الداخلية للخطابات الإبداعية أي خصائص الأنواع الأدبية والنظم التي تكون عليها"[4].

وإذا أمكننا أن نستنتج بمقتضى تطابق المصطلحين، أن مصطلح الأدبية يطلق للنظرية وللموضوع معا أو نظرية تسمت بموضوعها ، فإن تودوروف يعود مرة أخرى ليمايز بين الشعرية والأدبية، بجعل الأولى علما والثانية موضوعا له: "إن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى بتلك الخصائص

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص14، وانظر كذلك محمد الباردي: في نظرية الرواية العربية، دار ساريس للنشر والتوزيع، تونس، 1990: ص84-85

[2]- إدوارد سابير وآخرون:اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1993، ص 54

[3]- تزفتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 24

[4]- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار لبيضاء ط 1 ، 1999 ص148

التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[1] .

ويكشف استقراء المتون النقدية ، عربية كانت أم غربية، عن استعمال واسع لمصطلح "الشعرية" كموضوع، إذ نجد مثلا : شعرية السرد، شعرية ديستوفسكي، شعرية الفضاء، ويقابله استعمال أوسع له كنظرية عامة للأدب ،كشعرية أرسطو، الشعرية الكلاسيكية، الشعرية الجديدة، الشعرية المتجددة، في حين انحسر مصطلح "الأدبية" في الكتابات والدراسات النقدية الحديثة وانكفأ استعماله في أغلب الأحيان على الموضوع.

1-2- مصطلحا الأدبية والشعرية عند بعض النقاد العرب:

على صعيد النقد العربي، قدم النقاد توضيحات قابلوا فيها بين الشعرية والأدبية كما نقلوها عن مصادرها الغربية، إذ يجعل سعيد يقطين من مصطلح الشعرية، الذي يعبر عنه بالبويطيقا النظرية العامة للأدب، ويجعل من الأدبية موضوعا لها في المراحل الأولى: (الشكلانية والبنيوية)، ثم يتحول الموضوع من الأدبية إلى الخطاب مع الشعرية الحديثة حيث يوضح أنه "كما وجدت البويطيقا الجديدة مع الشكلانين الروس موضوعها وطرائق تحليله، حددت البويطيقا المتجددة، مع البويطيقين بشكل أدق، موضوع الأدبية الذي سيصبح هو الخطاب الأدبي بوجه عام "[2].في حين يعتبر صلاح فضل الأدبية مرادفة للوظيفة الشعرية للرسالة الكلامية أو الوظيفة المهيمنة التي قال بها جاكبسون في طرحه الشهير الذي تسمت به نظرية الشعرية حيث يقول: "الوظيفة الشعرية هي المقابل لأدبية الأدب"[3].

وفي كتابه "مفاهيم الشعرية" يستعرض حسن ناظم مختلف مفاهيم المصطلح قديما وحديثا مشيرا إلى تعدد هذه المفاهيم مقابل توحيد المصطلحات عند الغرب وتعدد المصطلحات للمفهوم الواحد عند العرب[4] وبصدد العلاقة بين الشعرية والأدبية يرى أنهما "يشتركان معا في أن لهما غاية واحدة وأنهما يتسمان بالعلمية"[5]

---

[1]- تزفتان تودوروف: الشعرية، ص23

[2]-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 14

[3] -صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص88

[4]-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز العربي الثقافي بيروت/ الدار البيضاء ط1، 1994، ص16-17

[5] -: المرجع نفسه، ص36

لكنه يعتبر من جهة أخرى أن تأرجح الأدبية بين كونها نظرية وكونها موضوعا "مفارقة زائفة"[1] ليخلص في الأخير إلى أن العلاقة بينهما هي علاقة احتواء ؛"فمادامت الشعرية -ومن بين مهامها الأساسية- تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي ، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته أي أن الخصائص المجردة هذه هي- اختصارا - الأدبية ذاتها فالشعرية -اختصارا أيضا- تستنبط الأدبية في الخطاب وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع"[2] .

ولأن ما اطّلعنا عليه لم يوفر لنا بديلا يحسم هذه الالتباسات بصفة مطلقة فسننحو إلى التعريف العام الذي نراه لا يضير بمقامنا البحثي و الذي يحدد الشعرية بأنها " محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية "[3]، ويرى حسن ناظم أن الإشكاليات الجوهرية في هذا التعريف متعلقة بسؤالين أساسين ؛ ما هي هذه القوانين؟، وكيف يتم الكشف عنها؟ ويفرز اختلاف الإجابات المقدمة عن السؤالين تعدد الرؤى و المناهج في مقاربة النص الأدبي لنكون بصدد "شعريات"[*] لكنها تتقاطع عموما في الانطلاق من الزاوية الجمالية، واتخاذها لمكونات الخطاب الأدبي بؤرة اهتمامها.

ومع أن كثيرا من المناهج والدراسات قد تخلت عن مصطلح الأدبية، محتفظة بمصطلح الشعرية منتقلة بذلك إلى التدقيق العلمي ، فإنا نرى أن مصطلح "الأدبية"لا يزال ضروريا بالنسبة للرحلة التي لم يحسم بصددها السجال التنظيري بين المثبتين والنافين لكونها نوعا أدبيا صافيا،ومن ثم فكيفما كانت العلاقة بين الشعرية والأدبية فإننا نعتد في مقامنا هذا بمفهوم الأدبية الذي يدل على "تلك العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفني ومكيفة لطبيعته وموجهة لمدى كفاءاته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد"[4]، ومن جهة أخرى فإن بحث مكامن الأدبية في الرحلة يتضمن بالضرورة استنباط القوانين والنظم التي تميز خطاب الرحلة عن غيره من الخطابات الأدبية.

---

[1] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] - المرجع نفسه ص 9

[*] - يلح حسن ناظم على مدار كتابه المذكور آنفا على تنوع مفاهيم الشعرية ويشير إلى توظيف الشعرية بدل "الشعريات" تجنبا للنفور انظر ص5

[4]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص88

2 - خطاب الرحلة :

إذا كانت الدراسات النقدية الحديثة في بداية اشتغالها على الأنواع الأدبية، تهتم بإرساء المفاهيم الإصطلاحية والقواعد التنظيرية فتقوم بتصنيف السياقات من خلال"المكونات الداخلية للنصوص التي ترد فيها"[1] ، مميزة بذلك بين مختلف الخطابات الأدبية وغير الأدبية ثم تميز داخل الخطاب الأدبي -من خلال هذه المكونات- أنواعا من الخطابات كالخطاب الروائي والخطاب الشعري، وخطاب القصة[2]، فإن كثيرا من الدراسات التي تلتها لم تعد ترى في ذلك ضرورة وذلك نظرا لتأصيل مفهوم الخطاب، وربطه بهذه الأنواع الأدبية، إلى الحد الذي أصبح فيه مصطلح الخطاب الروائي، أو خطاب القصة، أو الخطاب الشعري، بديهيات لا تحتاج إلى إثبات.

غير أن توقفنا عند المفاهيم الأولية للخطاب، ينطلق من الإشكال الإجناسي الذي مازال مقترنا بالرحلة، والذي يرتبط بكيفية صدور خطابها وتكوّنه، ذلك أنه ناتج عن فعل الانتقال من مكان إلى آخر، في مدة زمنية معينة، وعليه يجدر أن نميز بين الرحلة كفعل والرحلة كخطاب، إذ أن فعل الانتقال مسند إلى شخص حقيقي له مرجعية واقعية "مثل السيرافي، أو اليعقوبي، أو ابن فضلان، أو البيروني (...) أما الخطاب فينجزه مرسل ينتج ملفوظاته وفق قواعد وغايات محدودة تتعلق بالمرسل إليه"[3].

وفي سياق تأصيله لمفهوم خطاب الرحلة، يشير سعيد يقطين إلى أن الاشتغال بأحد الطرفين؛ الفعل المادي أو الخطاب ، هو الذي أفرز تباين التسميات للنوع المتعلق بالرحلة إلى :الرحلة ،أدب الرحلات ،الأدب الجغرافي، من جهة ، و أدى إلى اختلاف في تحديد طبيعة الخطاب من جهة أخرى "فمنهم من يعتبره تاريخا وآخر جغرافيا وآخر سيرة ذاتية،أو قصة..."[4]

وإذا كان من البديهي أن الرحلة كفعل تسبق الرحلة كخطاب فإن التاريخ الأدبي يبرز هذا التتالي على

---

[1]-سارة ميلز: الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة جامعة منتوري، قسنطينة، ط$_1$، 2004، ص7

[2]- انظر مثلا ميخائيل باختين: الخطاب الروائي:ترجمة: محمد برادة دار الأمان للنشر والتوزيع الرباط ط$_2$، 1987 حيث يحدد قواعد الجنس الروائي وقد حذا حذوه حميد الحمداني في كتابه أسلوبية الرواية الدار البيضاء ط$_1$ 1989، و سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي، حيث أفرد مدخلا نظريا من ص13-55 للتعريف بعناصر الخطاب الروائي، ويمنى العيد في كتابيها في معرفة النص، دار الآداب، بيروت ط1998 من ص 53 إلى ص120، فن الرواية العربية من ص 53إلى70

[3]- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ط$_1$، 2006، ص200

[4]-: السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص 201، 202

مستوى تشكل الأنواع الأدبية كما يذكّر بذلك شعيب حليفي حين يلح على أن الرحلة كفعل تمثل مرحلة سابقة للرحلة كخطاب، حيث كانت الرحلة تحضر في نصوص أدبية كعنصر مكون لبنيتها، كالقصيدة ، والمقامة و سرود الأخبار ومجالس السّمر وغيرها ، ثم ما لبثت أن أصبحت نوعا أدبيا قائما بذاته ، عندما بدأ تدوينها وكتابتها كنص سردي يحكي هذه التنقلات[1] وبالتالي انتقلت الرحلة من كونها فعلا متجسدا في الزمان، عبر الانتقال من مكان إلى آخر مع حدوث أفعال ووقائع ، إلى الرحلة باعتبارها فعلا محكيا يختزل تجربة الفعل السابق ويدونه في شكل سرود بضمير المتكلم.

وإذا اعتبرنا الخطاب منجزا ترسليا من مرسل إلى مرسل إليه (كاتب -قارئ) وفق مخطط جاكبسون[2]، فإن المرسل في الرحلة، لا يكف عن التصريح بنفسه ومخاطبة المرسل إليه علنا في كل حين، كافتتاح رحلته بتحية يوجهها إلى القارئ، وإنهائها بوداع لفظي صريح وقد يصحب بدعاء وشكر له.

وإذا اتّجهنا نحو المفاهيم ذات المهادات اللغوية المنطلقة من الثنائيات اللسانية التي تميز الخطاب عن الكلام باعتباره "ما ينتخب من مكونات الكلام على هيئة جمل تتعالق فيما بينها وصولا لتأسيس وجودها العضوي"[3] فإنها تحيلنا مباشرة على التعريف اللغوي المثبت في معاجم اللغة العربية حيث نجد الخطاب "مراجعة الكلام ،الكلام البيّن"[4] فالمراجعة غايتها الانتخاب والانتقاء ، اللذان تقوم عليهما نظرية النظم العربية الشهيرة والتي تلتقي وفقهما مع كثير من النظريات الحديثة في احتفائها بالخطاب وكيفية تشكله أكثر من المخاطَب ، ليلحا على أن كيفية الانتقاء وقواعده هي التي تصنع تناسق وانسجام الخطابات من جهة وتصنع تمايزها عن بعضها من جهة أخرى[5] .

ومن البديهي أن خطاب الرحلة باعتباره تلفيظا لفعل السفر المنطوي على الكثير من المشاهد

---

[1]- شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 120

[2]- فاطمة الطبال بركة:النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص145

[3]- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص 148

[4] - ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، تقديم أحمد فارس، دار صادر، بيروت، ط؟، 1968، المجلد 1، ص 361-362

[5] - انظر عبد الواسع أحمد الحميري :شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 2005، ص114-115 وانظر كذلك عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 149

والأحداث يقوم على عنصر الانتقاء على مستوى الموضوع و على المستوى التعبير. ومن هنا كان تركيزنا على الخطاب باعتباره -بصفة خاصة- الطريقة التي تقدم بها الرحلة .

وبهذا نرى أن ربط الرحلة المكتوبة بمصطلح خطاب، أكثر ملاءمة من ربطها بمصطلح نص، من دون أن يفضي ذلك إلى إقصاء المصطلح الثاني، الذي يظل متضمنا في المصطلح الأول، بل إن بعض الدارسين يعتبرون النص والخطاب مترادفين نظرا لاشتراكهما في كثير من السمات ،خصوصا أن "بعض اللغات الأوروبية لا تتوفر على لفظ يقابل لفظتي Discours الفرنسية و Discourse الإنجليزية"[1] غير أن هناك في المقابل ما يشبه الإجماع حول إحالة "الخطاب على عناصر السياق الخارجية، في إنتاجه، وتشكيله اللغوي، وكذلك في تأويله، مما يفترض معرفة شروط إنتاجه وظروفه"[2].وعلى كون النص في أغلب مفاهيمه "هو مجمل القوالب الشكلية :النحوية والصرفية والصوتية بغض النظر عما يكتنفه من ظروف أو يتضمنه من مقاصد "[3]. ولما كان نص الرحلة يحيل على عناصر السياق الخارجية، وظروف تشكيله، كان محققا لمفهوم الخطاب، بدرجة عالية .

تجمع الرحلة بين العلامات اللغوية، وغير اللغوية، كالرسم أو الصور الفوتوغرافية التي "تتفاعل مع المكتوب بأبعاد جديدة تجعل من نص الرحلة نصا متعدد الأنظمة والصيغ التعبيرية المختلفة"[4]، وهو ما يلتقي مع ما ينبه إليه منظرو الخطاب حيث يلفتون الانتباه إلى إمكانية تحققه "بعلامات غير لغوية كما هو الحال في التمثيل الصامت أو الرسم الكاريكاتوري..."[5] .

وبهذا يبدو مصطلح "خطاب" بمختلف مفاهيمه أشمل وأدق للوصف الأولي للكتابة الرحلية.

ولعل أهم ما يوفر لنا التركيز المباشر على الرحلة كخطاب ، انتقاؤنا لمدونة مرشحة لامتلاك خصوصية أدبية، بدءا من كونها تخطيبا لرحلة أندلسية، وكذا إنتاجها من قبل الصحفي الأديب المزدوج اللغة

---

[1] - إبراهيم صحراوي:تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر ط3، 2003، ص 17 و انظر تفصيل ذلك لدى محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط$_1$، 1996، ص34

[2] -عبد الهادي ظافر الشهري: استراتجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط$_1$، 2004، ص 39

[3] - المرجع نفسه الصفحة نفسها

[4] -عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، مستويات السرد، دار السويدي أبوظبي، دار الأهلية عمان ط1، 2006، ص 168

[5] -عبد الهادي ظافرالشهري: استراتجيات الخطاب ص 39 نفسها وانظر كذلك إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص 17

،الناثر والشاعر،الخطيب ،الرسام، الرحالة "أمين الريحاني" (1876- 1940) الذي يعد من أشهر الرحالين العرب، وأبرزهم في القرن العشرين[1]، في سعي نحو التركيز على الرحلة كخطاب متضمن بالضرورة الرحلة كفعل، ومحيل عليها، من خلال كشف كيفية اشتغال هذا الخطاب بالقياس إلى قواعد اشتغال خطاب الرحلة، وبعض من قواعد الخطابات الأدبية الأخرى.

---

[1] -لا يكاد يخلو مرجع في أدب الرحلة الحديث من ترجمة لحياة أمين الريحاني والحديث عن أدب الرحلة عنده، مثل جورج غريب:أدب الرحلة تاريخه وأعلامه، دار الثقافة بيروت ط1، 1966 حيث يخصص أكثر من ثلثي الكتاب لأمين الريحاني(من ص 84-ص250)، أحمد أبو سعد: أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربي، دار الشرق الجديد، بيروت، 1961، ص252-282 ، عبد السلام صحراوي: أمين الريحاني الأديب الرحالة، رسالة ماجستير، إشراف نعيم اليافي، جامعة دمشق، 1987

الفصل الأول:

النظام السردي في رحلة نور الأندلس

-تمهيد:

تنطلق مقاربة خطاب الرحلة وفق منهجيات السرديات وإجراءاتها من إسقاط بعض مفاهيم السرد على السرد الرحلي، و يعد الانطلاق من أن السرد " كلام واقعي موجه من طرف السارد إلى القارئ"[1] متيحا لدراسة مظاهر السرد وعناصره في الرحلة على غرار تحليل الخطابات السردية الأخرى.

أما الانطلاق من اعتبار السرد"محاكاة لفعل كامل وتام في ذاته له بداية ووسط ونهاية[2]"فتكتنفه بعض الالتباسات بسبب بعض المكونات البنائية للخطاب الرحلي والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

- بنية السفر تجعل سرد الرحلة لا يجمع أجزاء الخطاب في وحدة حكائية واحدة، ولا يشكل مجمل الوحدات مقابل تلك الاستطرادات غير السردية من تأملات وتعليقات ومداخلات في شتى المجالات

- هيمنة الوصف على خطاب الرحلة يجعلها "من المؤلفات الوصفية غير القائمة على الحبكة "[3].

- تشير بعض الدارسات إلى أن إشكالية سردية الرحلة تعود في الأساس إلى التعارض بين الرحلة باعتبارها إنجازا خطابيا لأحداث حقيقية، وبين التخييل الذي يميز الخطابات السردية الأخرى ويشكل مدار سرديتها[4]، إذ أن قصة المسار والقصص التاريخية في خطاب الرحلة حقيقية، وعناصر هذه القصص من فضاءات وشخصيات مرجعية، مما يجعل الخطاب الرحلي أكثر التصاقا بخطابي السيرة والتاريخ اللذين يعمد بعض المنظرين إلى إخراجهما من دائرة الخطابات السردية بسبب افتقارهما للتخييل[5] .

غير أن كثيرا من المقاربات السردية قد أعطت مفاهيم مرنة للسرد تجعله يستوعب خطابات مغايرة للخطابات التي انطلقت منها المقاربة [6]. وقد وفرهذا التوسيع حلولا للالتباسات السابقة يمكن إيجازها فيما يأتي:

---

[1] -تزفتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق ص42

[2] - بول ريكور :الزمان والسرد ترجمة: فلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1 2006، ج2، ص48

[3] - لطيف زيتوني :السميولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكر، مج 24ع، 3 الكويت 1996، ص 252

[4] - المرجع نفسه، ص260

[5] -ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة محمد جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت 1998ص 78

[6] - انظر تصنيف الأجناس الأدبية السردية لدى سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ط$_1$، 1997، ص4 3، 33، 35

- عند تحديد الخطاب السردي انطلاقا من هيمنة صيغة خطابية يخرج الوصف باعتباره صيغة مقابلة للسرد ويستبعد أن تكون لكثافته في خطاب ما إقصاء لسرديته، وذلك بتقويض صرامة التقابل التقليدي (سرد/وصف) على اعتبار "أن كل الاختلافات التي تباعد بين السرد والوصف، هي ذات مساس بالمضمون وليس لها أي وجود سميولوجي بالمعنى الدقيق للكلمة"[1] .

ويستمر المنحى التقريبي بين السرد والوصف، في اتجاه تغليب السرد أحيانا وجعله صيغة شاملة، بملاحظة "أن هناك أجناسا سردية كالحكاية الخرافية، والقصة القصيرة، والرواية، يمكن للوصف فيها أن يحتل حيزا جد كبير، بله الحيز الأوفى، وذلك من غير أن يكف بطواعية أن يكون مجرد مساعد للسرد"[2].

وتبدو مثل هذه الملاحظات أكثر صدقا على الخطاب الرحلي بسبب الارتباط الوثيق بين السرد والوصف، وتبعية كل منهما للآخر، واعتبار الوصف فيها "مقاطع من زمن الرحلة يمهد لها ويؤطرها التنقل الذي يشكل المفاصل الرئيسة للرحلة "[3]

- إشارة النقد في تأريخه للأجناس الأدبية إلى صدور بعض الأنواع الأدبية المعتمدة على السرد بشكل أساسي -كالرواية والقصة- عن كتب الرحلات[4].

وبصفة خاصة تشير بعض الدراسات الحديثة إلى توظيف النصوص القصصية الغربية لبعض التقنيات السردية لقصص السفر والرحلات الشرقية كدمج الحكايات وتفريعها حيث " تهيئ الرحلة "الحافز" لا للوقائع الغريبة، وإنما لجمع مجموعة من الناس لديهم وقت ينفقونه لكي يستطيعوا رواية القصص، وقد أطيل كثير من المسرودات القديمة بواسطة دمج حكايات ليست جزءا من خط العقدة الرئيسية، وهي تقنية جاءت إلى أوروبا من الشرق"[5] .

- لا يشترط معيار السردية الحقيقة و التخييل إذ "السرد عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو

---

[1] -جيرار جنيت: حدود االحكي ترجمة: عيسى بن حمالة، مجلة آفاق، ص60

[2] -جيرار جنيت: المرجع نفسه، ص 59

[3] -لطيف زيتون: السميولوجيا وأدب الرحلات، ص 257

[4] -سعيد علوش: مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب بيروت / سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص467 انظر في هذا الصدد محمد الباردي: نظرية الرواية العربية، ص75، انظر أيضا شوقي ضيف أدب الرحلات، ط1، 1965، ص8 حيث اعتبر الرحلة ردا لتهمة قصور الأدب العربي في فن القص .

[5] - انظر ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص63، وانظر سعيد علوش مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، ص237

خيالية ، عرض بواسطة اللغة ، وبصفة خاصة اللغة المكتوبة "[1].

فضلا عن أن التخييل لا يعني مناقضة الحقيقة، أومخالفة الواقع، بالقدر الذي يعني استعمالا خاصا للغة كما، تلح النظريات الحديثة[2]، وتكشف القراءة الأولية لرحلة "نور الأندلس" تحقق هذا المفهوم عبر مختلف مقامات الخطاب السردي كما يتضح لاحقا؛ فعلى سبيل التمثيل نجد القصص التاريخية قد خضعت لإعادة نظم متنها عبر خطاب جديد يجعلها أقرب إلى التخييل منها إلى نص تاريخي توثيقي ومن تم يتضح أن الجدل الذي دار حول سردية التاريخ، لا يتوافق مع خصوصيات هذه الحكايا المبثوثة بكثافة عالية في خطاب "نور الأندلس" والتي تعتبر مقاما سرديا يتعالق مع سرد حكاية السفر في شتى الاتجاهات التفاعلية.

وأيّا كان مفهوم السرد فإن العرف النظري ينبه إلى أنه " لا أحد بوسعه أن ينتج سردا دون الإحالة على نسق ضمني من الوحدات والقواعد "[3]، فالضمنية تقر بانبثاق هذا النظام من داخل الخطاب ، والتي يمكن أن توافق النظم و القواعد العامة أو تنزاح عنها.

وعليه فإن طريقة تقديم قصة المسار أو قصص أخرى في خطاب الرحلة تحيل بالضرورة على نظام خاص من القواعد، مما يجعل النظام السردي مرادفا للمبنى، أو للخطاب باعتباره طريقة تقديم المتن. وهو المفهوم الأولي البسيط والشامل الذي يجسد أي سرد ليبقى "المهم في التحليل السميولوجي ليس الوصول إلى المعنى الحقيقي الذي يكشف عنه النص بل الكيفية التي قال بها النص ما قاله وذلك يتطلب مراعاة مستويين في النص مستوى السطح ومستوى العمق"[4] .

وليس التنوع الخطابي الذي يميز الرحلة عبر تعدد صيغ التعبير، وحضور أساليب الأنواع الأدبية إلا إفرازا لطريقة التقديم القائمة على الاستطراد، وعدم الالتزام بمبدإ اقتصاد الكلام[5] الذي لا يترع عنها سرديتها بقدر ما يكون مكمنا لتميّز سردها عن سرود الخطابات الأخرى، ففي الرحلة كما في سرود أخرى"تمد

---

[1] -جيرار جنيت: حدود السرد، مجلة آفاق ص55

[2]- تزفتان تودوروف، الشعرية، ص46.

[3] - رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي، بشير قمري، عبد الحميد عقار، مجلة آفاق، ص 8

[4]-حاتم الصكر: ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ص110

[5]- لطيف زيتوني: السميولوجيا وأدب الرحلات، ص 256

التقاليد السارد بإمكانات السرد التي لن يجد من دونها وهو يواجه كتلة من الحقائق نقطة يبدأ منها"[1]، وبالتالي إنتاج نظام سردي معين.

و يتوضع هذا النظام في مستويات متوازية من الداخل إلى الخارج؛حيث تكشف القراءة الأولية فضلا عن طريقة إخراج الرحلة ككتاب، المراحل الكبرى لقصة المسار وكيفية توزعها في الفضاء النصي، وذلك ما يمكن أن نسميه النظام الخارجي، بالإضافة إلى ذلك التنظيم الذي يكشفه مستوى أعمق من القراءة.

1-النظام الخارجي:

1-1-الخطاطة السردية في خطاب الرحلة:

يأخذ خطاب الرحلة باعتباره "تلفيظا لفعل السفر"[2] - في الغالب- منحى التوثيق لكونه ترهينا لأحداث واقعية ونقلا لمشاهدات من قبل شخصية حقيقية، وتنعكس هذه الخاصية وما يترتب عنها على طريقة كتابة الرحلة، إذ تتخذ في الغالب أشكالا نمطية تأليفية، كالتبويب بمقدمة وفصول وخاتمة وتحوي هذه الوحدات النصية المحطات السردية لحكاية السفر كالتأهب للسفر وطريق الذهاب والإياب وأخيرا الوصول.

ويمكن تمديد هذه الخطاطة بإيراد التفصيلات الإخبارية التي تعرض المحطات السردية لحكاية السفركما يأتي :

- الانطلاق : الاستعداد للسفر، الإعلان عن أغراضه ووسيلته ومكان وزمان الانطلاق، ووجهة الرحلة .

- طريق الذهاب : يتضمن سرد المشاهدات والأحداث الواقعة ضمن الفضاء الزمني والمكاني للذهاب وما تثيره من استطرادات في شتى المواضيع .

-الوصول :تحديد زمنه ومكانه، و سرد مشاهدات ومغامرات الرحالة في الفضاء المرتحل إليه .

- العودة: وتحوي المراحل السابقة في الاتجاه المعاكس :

-الانطلاق : الاستعداد للمغادرة وطقوس العودة كالوداع ووسيلة العودة، وتحديد زمن ومكان الانطلاق.

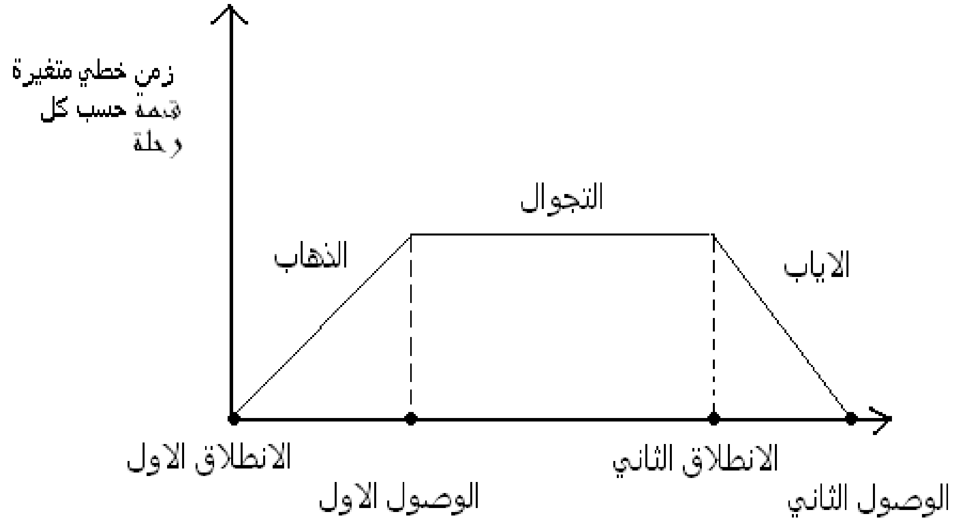
---

[1] -ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص 145

[2]- انظر عمر عبد الواحد: السرد و الشفاهية، دارالهدى للنشر والتوزيع، المنيا 5 ميدان الساعة، ط$_2$، 2003، ص35 و عبدالرحيم مودن:أدبية الرحلة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ط$_1$، 1996 ص 102

-طريق الإيّاب :رصد مشاهدات ومغامرات طريق العودة والتي تقع بين مجالين زمنيين ومكانيين محددين سواء اختلف طريق الذهاب عن طريق الإياب أو لم يختلف وفي الحالة الثانية يستغنى عن تكرار وصف الفضاءات و المعالم .

- الوصول:تحديد مكان وزمن الوصول ووصف حالة الرحالة بعد السفر وطقوس الوصول من دعاء وملاقاة الأحباب والوطن[1].. وبإسقاط الحركة الحكائية على المحورين الزمني والمكاني يمكن تمثيل الخطاطة السابقة بالمنحنى الآتي:



(الخطاطة السردية العامة لحكاية السفر)

يبرز هذا التمثيل البياني انغلاق البنية الخارجية للرحلة، على مستوى الحكاية و من تم على مستوى السرد الذي يؤسس على حركة مزدوجة محددة بمحطتين ثابتتين هما الانطلاق والوصول في اتجاهين متعاكسين، فضلا عن كون الرحالة -في الغالب- يعود إلى النقطة التي انطلق منها، والتي تجعل المخطط الذي يمثل مسار الرحلة دائريا .

غير أننا و بغض النظر عن عنصر المكان، ركزنا في هذا التمثيل على توضيح مراحل السفر كأركان قارة تحضر في الخطاب الرحلي عموما بهذا الشكل الذي يعكسه الفضاء النصي، بحيث يبدأ السرد من الانطلاق، وتتصاعد وتيرته، ليبلغ الذروة في مرحلة التجوال ثم يبدأ في الانخفاض إلى أن ينعدم مع الوصول

[1]- هذه الخطاطة مستمدة من الخطاطة التي وضعها عبد الرحيم مودن في كتابه أدبية الرحلة ص18، 19

حيث يختم النص بسرد طقوس الانتهاء ليصمت أخيرا.

ومن البديهي أن هذه الخطاطة معرضة للخرق سواء على مستوى ترتيب المحطات أو مضمونها، لكونها نموذجا منطقيا عاما لكل حكاية سفر، لكنها ضرورية لكل خطاب رحلي لقياس درجة انزياحه، باعتبارها تمثيلا في درجة الصفر إذ"لا يمكن أن نناقش كيفية السرد دون افتراض مادة ثابتة يمكن تقديمها بطرق متنوعة"[1].

2-1 - الخطاطة السردية في خطاب "نور الأندلس" :

يتبدى المخطط السردي لحكاية السفر في"نورالأندلس" مغايرا للنموذج السابق في تمفصلاته الكبرى حيث تتوزع المراحل السردية على الفضاء النصي للرحلة بالشكل الآتي:

الفصل الأول : "الجزيرة الخضراء" ويمثل محطة الانطلاق مع محطة طريق الذهاب (تطوان- اشبيلية) ومحطة الوصول إلى اشبيلية .

الفصل الثاني :" الأندلس" ويمثل طريق الإياب من إسبانيا نحو المغرب، بعد انتهاء الرحلة

الفصول (3-4-5-6-7-8-9) المعنونة على الترتيب بالعناوين الآتية:

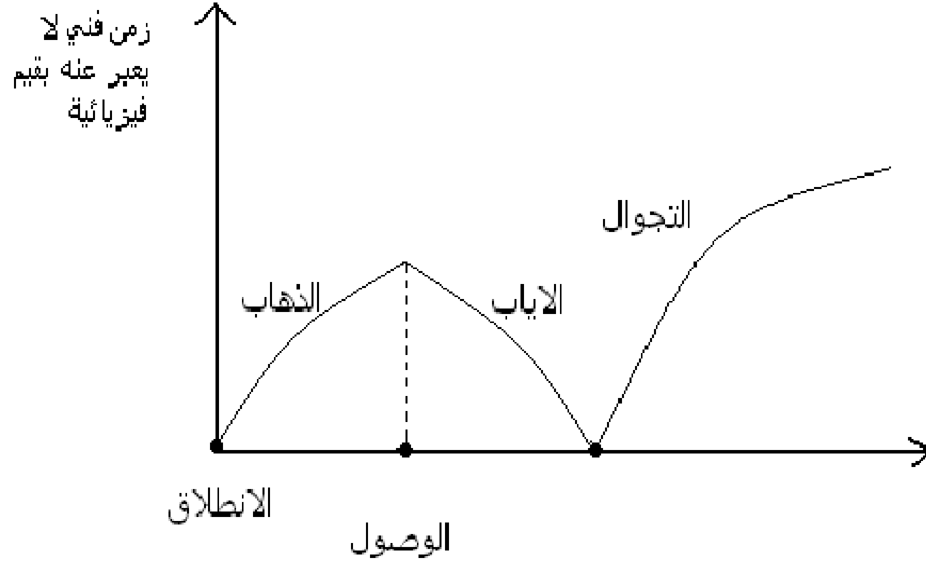
(إشبيلية - الفاتحون العرب و الإسبان- أبطال طليطلة -طبائع الأرض وأهلها- قرطبة- معرض فني في دير- برغوس بلد السيد)[2]، وتمثل محطة التجوال في فضاء المرتحل إليه.

ويمكن تمثيل هذه الخطاطة بالمنحنى الآتي:

---

[1]- ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص 139

[2] - أمين الريحاني:المغرب الأقصى ونور الأندس، دار الجيل، بيروت، ط4، دت، يبدأ جزء "نور الأندلس" من ص 530 الى ص 674،



(الخطاطة السردية العامة لحكاية السفر في ر حلة "نور الأندلس)

يبدو البرنامج السردي متراحا في هذه الخطاطة ويتم انزياحه عن مراحله المرجعية الممثلة في الخطاطة السابقة، عبر خلط ترتيب المحطات، ودمج بعضها ببعض وحذف بعضها الآخر، إذ أدمجت محطة الانطلاق وجزء من محطة الذهاب ومحطة الوصول الأول في وحدة سردية ونصية واحدة (الفصل الأول).

كما احتلت محطة التجوال عبر فضاء المرتحل إليه نهاية النص بدلا من موقعها بين طريق الذهاب و الإياب، وحذفت محطة الوصول إلى موطن الرحالة وبهذا الترتيب فإن الخطاب السردي المرهّن للرحلة إلى الأندلس ينتهي بالتجول في المدن الأندلسية والإسبانية بشكل منفتح لا تغلقه العودة إلى موطن الرحالة كنقطة وصول حيث يتوقف السرد عند محطة "برغوس" وهي محطة في فضاء المرتحل إليه

وقبل تقديم أنواع التحريفات الزمنية، التي تمت داخل التمفصلات السردية الصغرى عبر مختلف الوحدات، مفرزة هذه الخطاطة، تجدر الإشارة إلى تلك الإحالات المفسرة لهذا الانحراف، سواء الإجراءات القصصية المضمرة التي تستنبط بطريقة منطقية لكون الرحلة منجزا واقعيا لشخصية حقيقية، مثل عودة الرحالة إلى موطنه لبنان، أو تلك التي يتضمنها خطاب السارد أو تلك التي تنتمي إلى خطاب الناشر، والتي يمكن اعتبارها خطابا موازيا لخطاب السارد.

ويبدأ الانزياح على مستوى القصة عن مخطط الرحلة من كون الرحلة إلى الأندلس محطة طارئة، وهي تمثل -على مستوى المتن- الحلقة الثانية حيث أنجز الرحالة رحلتين متتاليتين من أمريكا إلى المغرب، ومن

المغرب إلى اسبانيا، فنهاية الرحلة الأولى هي بداية الرحلة الثانية كما ينبه السارد إلى ذلك "لم يكن من أغراضي في الرحلة المغربية أن أزور اسبانيا ..."[1].

ويستمر السارد في إبراز عنصر المفاجأة الذي يصنع الانحراف على مستوى القصة، هذا الانحراف يخبرنا به أحيانا كما في طريق العودة من الأندلس إلى لبنان الذي تغيرت فيه محطة الوصول فجأة من لبنان إلى المغرب، و بالتالي تم تمديد الرحلة إلى رحلة ثالثة في بعض مدن المغرب التي لم يزرها في رحلته الأولى، تجسدت نصيا في ثلاثة فصول وخطب ألقاها الرحالة وبعض الشخصيات الأخرى : "قلت أن الرحلة الاسبانية المغربية قد انتهت عندما وصلنا إلى الجزيرة فلم يبق غير بضعة كيلومترات أقطعها إلى جبل طارق .ثم النزهة في باخرة مشرّفة ثم الحبس بالفريكة في لبنان .ولكن الرفيقين أصلحا ظني .فقال السنيور طوباو : النهاية بيد الخليفة(...) فقال لي أنتم أسيري إلى أن نصل إلى تطوان" [2] .

وأحيانا أخرى تضمر تعديلات أقل جزئية وأكثر دقة، ويسكت السارد عنها مشكلة فجوات سردية تكشف عن حيثيات التنظيم الداخلي للسرد، كما يتضح ذلك لاحقا . ويمكن رسم الخطاطة العامة للمحطات المكانية للرحلة الأولى كما يأتي :

(أمريكا)----------→●(المغرب الأقصى) ------------------------→●(لبنان)

(انطلاق) طريق الذهاب (الوصول الأول) طريق العودة (الوصول الثاني)

تمثل هذه الخطاطة محطات الرحلة حسب التخطيط الأول للسارد بينما تمثل الخطاطة السردية للرحلة كما خطبها السارد بعد التغير الأول المحطات الآتية :

●(أمريكا) ---- → ● (المغرب الأقصى)----------→●(اسبانيا) ----- →●(لبنان)

الرحلة الأولى الرحلة الثانية العودة

وتمثل المحطات المكانية للرحلتين بعد التغيير الثاني الخطاطة الآتية :

●(أمريكا)-----→● (المغرب الأقصى)----→ ● (اسبانيا)----→●(المغرب الأقصى)

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص541

[2]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 493

الرحلة الأولى　　　　الرحلة الثانية　　　　الرحلة الثالثة

تبرز هذه الخطاطات انزياحا مزدوجا، إذ تتزاح مراحل الرحلة المنجزة من قبل السارد، والتي تم تخطيبها عن تلك التي خطط لها في مستوى المحطات المكانية، ثم تتزاح المراحل الحكائية للبرنامج السردي، والمنجز في هذه الرحلات عن المراحل السردية التي تم تحديدها في النماذج السابقة، إذ لا وجود لمحطة طريق الإياب من المغرب إلى لبنان وكذا محطة الوصول إلى لبنان بل يبقى السارد-على مستوى الخطاب - متجولا بين أرجاء المغرب، وينتهي السرد بطريقة مفتوحة، دون الإشارة بصورة صريحة أو ضمنية إلى العودة، التي يسلم القارئ بحتمية حدوثها من المعطيات المرجعية الواقعية.

وعلى مستوى الخطاب الموازي لخطاب السارد، والمتمثل في إشارات الناشر التي تحتل حيزات مختلفة الأحجام من الفضاء النصي للرحلة، يتم إخبارنا بالإجراءات التي تم بموجبها توضيب نص الرحلة الثانية (نور الأندلس)، وإعادة هيكلته بطريقة تختلف عن تلك التي أنجزه بها الكاتب؛حيث فصل نصها عن الرحلة الأولى(من أمريكا إلى المغرب) لتستقل بأبوابها :مقدمة للناشر، فصول، وملحقات .

فعنوان النص "نور الأندلس" هو عنوان لرحلة قام بها الكاتب(أمين الريحاني) إلى الأندلس سنة 1917، أعاد الناشر وضعه لهذه الرحلة التي تمت في 1939 ولتكييف النص مع العنوان، عمد إلى حذف الفصول التي لا تتفق محتوياتها مع السياق الأندلسي، مثل فصلي "الجنرال فرنكو" و"مدريد" المندرجة في السياق الإسباني، وكذا الفصول التي تشمل تمديد الرحلة الأندلسية إلى رحلة مغربية ثانية في مناطق أخرى وكذا حديث الرحالة عن تفصيلات هذا التغيير الطارئ حيث أدرج كل ذلك في النص الخاص بالرحلة المغربية.

ويشي خطاب السارد بهذه التعديلات فضلا عن أن الناشر يشير إليها ويبررها، من مثل قوله:" نور الأندلس مستل من كتاب المغرب الأقصى، بعد أن كان يشكل الجزء الثالث والأخير منه، ذلك أن طبيعة الرحلة في الأندلس قد اختلفت عما كانت عليه في إفريقيا الشمالية "[1]. فبعد أن يدرج السارد مقابلة الجنرال "فرنكو" ضمن برنامجه، ويجعلها غرضا رئيسا لرحلته إلى إسبانيا، تغيب هذه المحطة من البرنامج المنجز في هذه الرحلة، لنعثر عليها ضمن نص الرحلة إلى المغرب .

ولم يتوقف تغيير التوضيب النصي عند هذا الحد، بل إن السرد يكشف التغيير الخارجي لترتيب

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 539

الفصول من خلال إخبار السارد المسرود له، ضمن تدخلاته أثناء سرد حكايا المسار" ولقد قدمت مثلا من عجيب قناعتهم(...) إذ قصصت عليك قصة ساعتي في برغوس. "[1] في حين تتوضع هذه الحكاية في الفصل اللاحق لهذا الإخبار.

وإذا كانت إشارات الرحالة باعتباره ساردا ومؤلفا و التي تنسق عملية السرد تحدد الفجوة بين توضيبه للكتاب وإعادة توضيب الناشر له فإنها من جهة أخرى تشي بتقارب زمني بين عملية السرد والكتابة وبين المغامرات الرحلية المتقدمة عنها بداهة كما يوضح هذا المقطع : "وفي مساء ذلك اليوم جاء الرسول من قبل الجنرال ليسميو يحمل الرسم والبيان المنشور في الصفحة (463) من هذا الكتاب "[2] وإذا افترضنا أن الكتاب المشار إليه هو مخطوط الرحلة التي حررها السارد فإن هذا البيان يتوضع في الصفحة (482) من متن الرحلة "المغرب الأقصى ونور الأندلس".

وتوحي هذه الإشارات بعدم اطّلاع الرحالة على التغييرات الجديدة التي أجراها الناشر على الكتاب والتي تمت وفق ترتيب جديد يخدم رؤيته في قراءته للرحلة وتثبت المرجعيات التاريخية السياقية هذا الإيحاء[3]

و برغم أن"الإشارات الزمنية من نوع قلنا سلفا، سنرى لاحقا، لا تحيل في الواقع إلى زمنية السرد، وإنما تحيل إلى فضاء النص وإلى زمنية القراءة "[4]، ومن ثم إلى تعديل على المستوى الخارجي (الفضاء النصي) دون المستوى الداخلي (الخطاب السردي)، فإنها تثير التساؤل حول نوع العلاقات التي تربط بين الوحدات السردية الكبرى، التي تمثل المحطات الرحلية الرئيسية الواردة بالترتيب الآتي: الانطلاق، العبور، التجول.

كما يغيب الربط النحوي الذي يبين التسلسل الزمني بين هذه الوحدات الممثلة بالفصول على مستوى الخطاب السردي، فلا يفضي السابق فيها إلى اللاحق بل هناك فجوات سردية تنبئ بانقطاعات زمنية ومكانية أثناء الانتقال بين الفصول باستثناء فصلي "أبطال طليطلة" و"طبائع الأرض وأهلها" اللذين يربط السارد بينهما

---

[1] - المصدر نفسه، ص 621

[2] - المغرب الأقصى ونور الأندلس، ص482

[3] - نشرت الرحلة للمرة لأولى بعد وفاة الرحالة ؛ حيث قام بالرحلة سنة 1939وكتبها في نفس السنة وتوفي سنة 1940 انظر أمين الريحاني المصدر نفسه، ص463

[4] -جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي و عمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004، ص 254

بقوله "عدنا من طليطلة إلى مدريد لنسلك طريقا ملكيا آخر إلى قرطبة فسرنا جنوبا بشرق على أرنخيوز"[1] ، هذا الانفصال يجعل كل فصل وحدة مستقلة في مضمونها عن الأخرى.

ويستدعي غياب الترابط بين الوحدات النصية الكبرى (الفصول) مقابلة خطاب الرحلة بخطابات أخرى، حيث تأخذ كتابة الرحلة هندستها وتأثيثها من المقامة، إذ أن في المقامة "يمكن للسفر أن ينطلق من أي مدينة وللقراءة أن تنطلق من أي مقامة "[2]، وإذا اعتبرنا كل فصل من الفصول الواقعة ضمن محطة التجوال مقامة، فإنه يمكن قراءة الرحلة من أي فصل وللتجول أن يبدأ من أي إمارة .

كما يمكن تشبيه التنضيد النصي العام للرحلة، ولمحطة التجوال بصفة خاصة بتنضيد المجموعة القصصية التي تتجاور مكانيا في فضاء الكتاب، في حين تكون كل قصة نصا مستقلا، ثم تندرج المجموعة تحت عنوان أحد النصوص.ويمكن إدراج هذا النوع من الترابط ضمن "الترابط المكاني"[3] الذي يفتقد فيه الربط الزمني والسببي .

إذا كان التقطع بين الوحدات السردية الكبرى يبرر بكون بنية السفر تستدعي الانتقال عبر القفز من مكان إلى آخر، ويتطلب إعادة الربط من خلال قراء ة مضامين هذه المحطات وتفاصيلها السردية، فإن الكتابة االتوثيقية تحيل القارئ إلى كيفية التوضيب؛ كتحديد رتبة فصل ضمن فضاء النص، وهو ما يجعل التعديلات والتقطعات غير باترة أو مشوهة، ويعطى للنص سمة الانفتاح التي تمنحه إمكانية إعادة هيكلته الأولى أو هيكلة جديدة وتبرز هذه السمة خصوصا في الفصول (3، 4، 5، 6، 7، 8،، 9) التي تمثل محطة التجوال.

ونلحظ عبر هذه القراءة الأولية، مراوحة نص "نور الأندلس" بين البنية المغلقة المحكمة ببداية معلنة لسفر حقيقي، ونهاية مضمرة ولكنها منطقية الحدوث، وبين انفتاح السرد ضمن مجال البداية والنهاية على مواضيع متنوعة، وعلى زخم من التنوع الأسلوبي على مستوى الخطاب وبالتالي فإن النص الرحلي و"نور الأندلس" بصفة خاصة "ينغلق على نفسه بقدر تعلق الأمر ببنيته، وينفتح على عالم ما في آن واحد، كمثل نافذة تستقطع منظورا عابرا لمنظر خلوي خارجها "[4].

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص617

[2]-عبد الفتاح كليطو: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص 12

[3] - تزفتان تودوروف: الشعرية، ص59

[4]- بول ريكور: السرد والزمان، ج2، ص 172

وانغلاق البنية الخارجية لرحلة عبر البداية والنهاية، هو ما يوجه القراء ة إلى مابين هاتين النقطتين، واعتبارهما ضمن الخطاطة العامة التي تسفر عنها القراءة الأفقية، وتكشفها الإطلالة الأولى على كيفية توضيب النص في حين تبقى الأنظمة الداخلية تستدعي تعمقا أكبر.

2- النظام الداخلي:

2-1-أنواع المقامات السردية:

لا يمكن معرفة مظاهر التنظيم الداخلي للسرد، ومن ثم نوع الترابطات بين الوحدات السردية الصغرى في الخطاب الرحلي دون معرفة مختلف المستويات السردية، و تحديد كيفية تعالقها. غير أننا نرى أن مصطلح "المقام السردي" بالمفهوم الذي طرحه جرار جنيت أكثر ملاءمة لخصوصية السرد في الرحلة، من مصطلح المستوى ؛ حيث تعنى دراسة المقام بوضعية عملية الرواية مرتبطة بمنتجها من جهة، وبزمن انتاجها من جهة أخرى.

وبذلك يتخذ منحى أوسع يشمل المستوى السردي بكل عناصره، بالإضافة إلى احتوائه على عنصر الزمن بحيث يكون "التحديد الزمني الرئيسي للمقام السردي هو موقعه النسبي من القصة "[1].

ويحدد جيرار جنيت أربعة أنواع من المقامات السردية، تفرز أنماطا سردية[2] وتأخذ تسمياتها انطلاقا من علاقة أحداث القصة بالخطاب الناقل لها كما يأتي:

السرد اللاحق:وهو السرد الذي يحكي أحداثا ماضية، ويكون في أغلب الأحيان في صيغة الماضي.

السرد السابق :يقوم على سرد أحداث لم تقع بعد، أي التنبؤ بالمستقبل " السرد المتنبئ".

السرد المتواقت أو المتزامن :"الذي يقص الحاضر المعاصر للفعل والحدث"[3] .

السرد المقحم:ويترجم أيضا بـــ"المتداخل":بين لحظات العمل، ويشير جنيت إلى صعوبة هذا النمط الأخير، نظرا لتداخل السرد والقصة فيه .وبالتالي يكون السرد فيه "سردا متعدد المقامات " ويسود خاصة القصص القائمة على الرسائل إذ "يتعدد الرواة(...)ويكون كل كاتب راويا وتتقدم كل رسالة بالمغامرة، وفي نفس

---

[1]- جيرارجنيت: خطاب الحكاية، ص230

[2]- المرجع نفسه: ص261، وكذلك صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، 1996 ص 39، و جيرارجنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى دار الحوار الأكاديمي، ط؟، 1982، ص104-105

[3]- جيرار جنيت :خطاب الحكاية، ص 262

الوقت ذاته تتقدم بالخطاب "[1]

ويشير بعض النقاد إلى أن السرد العربي لا يتقيد بالصيغ الزمنية التي أقرنت بكل نمط، نظرا لاختلاف أزمنة الفعل في النحو العربي، عن أزمنة اللغة التي استنبطت منها هذه النظريات، بحيث تستقل صيغة الخطاب الناقل عن موقع الأحداث المنقولة في السلم الزمني، فمثلا يمكن أن تروى الأحداث بصيغة الحاضر في السرد اللاحق تماما كما يمكن للسرد المتواقت أو حتى السابق أن يكون بصيغة الماضي، ذلك أن" الفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصيغة، وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة"[2]

أما بصدد علاقة المقام السردي بمقولة الصوت، فإن دراستنا لن تتفصّل في عناصر هذه المقولة، إلا بالقدر الذي يحدد وضعيات السارد التي يتم تحديد أنواعها انطلاقا من المستويات السردية، بالإضافة إلى علاقة السارد بأحداث القصة المروية.وقبل إيراد هذه الوضعيات التي يأخذها السارد بالنسبة للمستوى السردي، يجدر توضيح ماهية المستويات السردية وكيفية تعددها

يرتبط المستوى السردي أساسا بشقي المسرود (القصة - الخطاب) أو بدقة أكثر بالمسرود وعملية سرده، حيث يعتبر المتن مستوى داخلي، والخطاب الناقل له مستوى خارجي. فالوضع الأولي للمستويات أن يكون السارد في المستوى الخارجي، وتكون الشخصيات في المستوى الداخلي[3]، وفي حالة وجود سارد ينتمي إلى المتن، فإنه لا يمكن التعرف عليه، إلا بوجود سارد آخر خارجه يؤطره، و مسروده على السواء بخطاب سردي.

وبالتالي فإن الازدواج أو التعدد في المستوى السردي، هو حصيلة وجود قصة داخل قصة أو"ما كان يعرف في البداية بعبارة التضمين (enchâssement)"[4] حيث يوجد أكثر من سارد إثر تبادل الأدوار بين السارد والشخصية و الذي ينشئ ثنائية أو تعددية صوتية.

ومن ثم فمدار ترتيب المستويات السردية(خارج _داخل) يعود إلى فعل السرد حيث أن " السند هو

---

[1] - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس ط؟، 2000 ص 149

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 85، 86وأنظر كذلك إبراهيم السمرائي: الفعل زمان وأبنيته، مؤسسة الرسالة بيروت، ط3، 1983، ص 24

[3]- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص139

[4]- الصادق قسومة: المرجع نفسه، ص 142

مستوى قصصي أول، أو قص من الدرجة الأولى، أما المتن الحكائي ذاته أي المادة المروية فيمثل درجة ثانية من القص، أو هو قصة ثانية فما كان من هذا المتن عد داخليا (intradiégétique) أما ماهو غير منتسب إليه فهو خارجي (extradiégétique)."[1] وبهذا فان هناك وضعيتين للسارد بالنسبة للمستوى السردي:

-إذا كان السارد ينتمي إلى متن القصة المروية يسمى المستوى السردي " داخل القصة "

-إذا كان السارد لا ينتمي إلى متن القصة يسمى المستوى "خارج القصة".

لكن مجرد الانتماء إلى متن القصة وعدمه لا يفيان بتحديد النمط السردي بدقة، لذلك استُعين بالمعيار الثاني، وهو علاقة السارد بأحداث القصة، فإذا شارك السارد في أحداث القصة باعتباره شخصية رئيسية (بطل)، أو ثانوية يسمى السرد في هذه الحالة سرد مثلي القصة، أو سرد متماثل.

وقد يكون السارد غير مشارك في أحداث القصة بل مجرد متلق لها، يسمى السرد في هذه الحالة سرد غيري القصة أو سرد متباين

ومن تركيب المعيارين تم استنباط أربع وضعيات محتملة للسارد بالنسبة للقصة التي يرويها[2] كما يأتي:

1-خارج القصة، غيري القصة :السارد يحكي قصة لا ينتمي إلى عالمها، ولا يشارك في أحداثها، فيتحول دوره بذلك إلى" دور مدوِّن بسيط غائب عن الحكي غيابا كليا"[3] ويكثر هذا في السرد التاريخي و سرود الملاحم ويعطي جيرار جنيت مثالا لذلك بهوميروس الذي يحكي حرب طروادة الغائب عنها ويحضر في "نور الأندلس" في بعض القصص التاريخية التي لا يتدخل السارد فيها .

2- داخل القصة—غيري القصة: سارد القصة ينتمي إلى عالمها ولا يشارك في أحداثها مثل شهرزاد تحكي عن علاء الدين.

3-خارج القصة-مثليّ القصة : يكون السارد على مستوى السرد خارج عالم القصة باعتباره ساردا، ومشاركا في أحداث القصة باعتباره شخصية، وأكثر ما نجد هذا "في النصوص القصصية المتصلة بحياة رواها"[4]

---

[1]- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 143

[2] - هذه التصنيفات مأخوذة من جدول جيرار جنيت الشهير أنظر كتابه خطاب الحكاية ص، 258 و259

[3] -نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي منشورا ت الاختلاف الجزائر ط1، 2003، ص 46

[4] - صادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص148

التي تسرد على سبيل التذكر وهو ما يتواتر في السرد الرحلي لكونه سردا استرجاعيا يخص في أغلب الأحيان مغامرات الرحالة.

4-داخل القصة - مثليّ القصة : شخصية في قصة، تحكي أحداث قصة أخرى تشارك فيها، ويمكن التمثيل برواة قصص "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيّب صالح [1]

2-1-1 أنواع المقامات السردية في "نور الأندلس :"

يتشكل الخطاب الرحلي بصفة عامة عبر مقامين سرديين هما المقام الذي يرهن "حكاية خطي الذهاب والإيّاب، وبالتالي فهي حكاية المسار الذي يسلكه الرحالة "[2]، أما المقام الثاني فيتمثل "في محتوى الخط من أحداث وأحدوثات واستطرادات ومعارف ومغامرات"[3] .

وبرغم كون هذا التقسيم الثنائي منطبقا بداهة على كل نص رحلي، فإننا لا نعثر عليه بهذا الشكل المبسط، بل تتعالق المستويات وتتداخل، بالإضافة إلى أن مضمون المقام الثاني لا يُتخذ تصنيفا نوعيا أوحدا للمقامات السردية الموجودة فعلا في النصوص الرحلية؛ حيث يتضمن الشطر الثاني من هذه الثنائية محتويات حكائية مختلفة عن الاستطرادات والمداخلات العلمية وعن حكاية المسار، وذلك حسب طبيعة الفضاء المرتحل إليه وحافز الرحلة الموجه لعملية السرد؛ فمثلا تستدعي الخصوصية التاريخية للفضاء الأندلسي عالما قصصيا تتواتر فيه الأحداث والحكايات، بمستويات زمنية تشكل حلقات متوازية، وتعددية صوتية؛ذلك أن كل جزء من هذا الفضاء يحوي على الأقل وبصيغة تبسيطية وجودا زمنيا مزدوجا ؛ وجود آني إسباني، و وجود ماض عربي، أو روماني، أو بيزنطي، مع تركيز السارد على الثنائية(عربي، إسباني) .

وتتضاءل المقاطع السردية بصفة عامة، والسرد المزدوج المقام بصفة خاصة، في محطة العبور بسبب غياب سرد أحداث قصة السفر، وكذا سرد القصص التاريخية كاملة لضيق المقام الزمني، والمكاني عن التفصيلات القصصية ؛ حيث يعاين السارد شريطا ممتدا متصلة حلقاته في مدة زمنية قصيرة تحددها وسيلة النقل(السيارة)، مما يجعل سرد قصة السفر جردا للأماكن التي مر منها، وسرد القصص التاريخية التي احتضنتها

---

[1] - أعطينا هذا المثال قياسا على مثال جيرار جنيت، في خطاب الحكاية، ص258، وص 230 و231 انظر إشارة يمنى العيد إلى هذه الفكرة في كتابها في معرفة النص ص233 و ص 236

[2]-عبد الرحيم مودن: أدبية الرحلة، ص 16

[3]- عبد الرحيم مودن : المرجع نفسه الصفحة نفسها

إشارات إلى ملامح حكائية مختزلة، كما يوضح هذان المقطعان:

-"وبالقرب من حلفا كذلك، على أربعين كيلو مترا منها مناجم ترشيش-ترشيش التوراة والفنيقيين —ترشيش الذهب فمنها كانت ثروة مدينة صور"[1] .

-"مررنا بقصور متداعية كانت للعرب وبأبراج بنيت في عهد الأمويين ..."[2]

في مثل هذين المقطعين، يشير الخطاب السردي، إلى المرور بالمكان و ينقل قصة ماضية وقعت فيه، مما يسفر عن خطاب تقريري يذكر المكان ويصفه عبر تقديم العناصر التي شكلت متن القصص التي احتضنها تقديما باهتا فالشخصيات هنا عناصر قومية، تشير إلى هوية شعب بأكمله مثل الفنيقين، العرب، الأمويين...إلخ، و الفضاءات عامة تتسم بالشساعة والانفتاح والكثرة التي تجسدها صيغة الجمع: (قصور، أبراج، مناجم، موانئ ...).

وفضلا عن كون الأجزاء ذات الملامح السردية في معظم المقاطع التي تشكل محطة العبور تؤدي وظيفة وصفية، فإنها خالية من أي إسناد إلى سارد آخر، بل تنقل مباشرة عبر محكي أول، ووحيد للسارد الرحالة الذي يكون بصدد معاينة هذه الأماكن، وفي الحالات القليلة المعدودة التي يسند فيها الخطاب إلى ساردين آخرين، فان محتوى المسرود المسند وطبيعته اللازمنية، لا تشكل مستويات سردية حقيقية، كما يبين هذا المقطع "يقول علماء الجيولوجيا أن الأرض التي تدعى اليوم الأندلس هي الجزء الأخير من شبه الجزيرة الإيبيرية الذي قذف به من جوف البحر إلى ما فوق المياه ..."[3] .

ومن ثم تأخذ هذه الملامح السردية شكلا أقرب إلى التعاليق والأوصاف مما يجعل تعالق المستويات السردية باهتا، باستثناء القصة التي تم سردها ضمن سرد قصة زيارة الجامع الكبير بقرطبة في هذا المقطع: "روي أن الملك الخامس قال يوم زار الجامع بعد أن استولى المسيحيون عليه: لو كنت عالما بما عزموا على عمله لما أذنت به لأن ما بنيتم موجود في كل مكان وما هدمتم منقطع النظير في العالم "[4] .

[1] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 552

[2]- المصدر نفسه، ص549

[3]- المصدر نفسه، ص546

[4]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 550

يمكن مقابلة الانتقال من الوصف والإشارات الحكائية الوامضة والمكثفة، التي تضمها مساحة نصية ضيقة إلى التفصيلات السردية، التي تقتطع فضاء نصيا أوسع، بتغيير الوتيرة التي يتحرك بها السارد المشاهد حيث ينتقل من المرور السريع بالسيارة إلى التوقف والتجول في أرجاء الجامع " وقفنا في قرطبة للزيارة وفي قولي قرطبة أقول الجامع الكبير ذلك الأثر المنقطع النظير في العالم "[1].

ورغم أن الأحداث في حكاية السفر بسيطة جدا، وغير مكتملة التشكل في وحدة حكائية واحدة إلا أنها تظل سببا في الحكاية التاريخية، فمعاينة الحالة الجديدة التي آل إليها الجامع هي التي استدعت المقارنة بين الحالتين، ورصد التغيير الذي أجري، والتوسع في إدانة هذا التغيير بإيراد قصص تاريخية مسندة إلى ساردين آخرين، ومن تم تضمين قصص داخل أخرى و وجود أكثر من مستوى سردي كما يوضح التأطير الذي يسبق الحكاية: "زرت الجامع سنة 1917 فكانت دهشتي في هذه الزيارة الثانية عظيمة..."[2] .

و فضلا عن ازدواج المقام السردي إلى سرد تقريري مضمن ينقل قصة الزيارة، وسرد متضمن فيه، ينقل قصة تغيير الجامع و موقف الملك منه، فإنه زمنيا يتعدد إلى أكثر من مستويين، حيث يكون سرد حيثيات الزيارة التي تمت في الرحلة الأخيرة سردا متواقتا ("كان أناس ساعة زيارتنا يصلون ...")[3] .

بينما الأحداث التي تصف الجامع قبل الرحلة الثانية، هي أحداث ماضية بالنسبة لفعل سردها، مما يجعله سردا لاحقا ويتفرع بدوره إلى طبقات متعددة، يتم ترتيبها حسب قربها من فعل سردها، وبالتالي من الزيارة الأخيرة كما يأتي:

1-الأحداث التي تصف الجامع، أثناء الرحلة الأولى سنة 1917.

2- وقائع قصة الإدانة، في عهد الملك الخامس .

3- أحداث التشويه الذي تعرض له الجامع، في عهد الاستيلاء المسيحي عليه.

وإذا كانت محطة العبور تحتوي على هذه الوحدة السردية الوحيدة، التي يتحقق فيها ازدواج المقامات السردية، فإن محطة الانطلاق تحتوي على سرد أحادي المقام يقتصر على نقل تقريري لحركات الرحالة

1-المصدر نفسه، الصفحة نفسها

2- المصدر نفسه، ص549

3- المصدر نفسه، ص550

ومساره بسرد متواقت، يكون وضع السارد فيه خارج القصة- مثلي القصة "لأنه سارد من الدرجة الأولى"[1] على غرار المقطع التالي" ثم نتبين ونحن نهبط من عليائنا، طرق السيارات وهي كظلال عمد البرق وفيها الخنافس تدب دبيبا"[2]

وإذا استثنينا الملامح الحكائية التي تنقل القصص العامة، المختزلة، كما في محطة العبور، واعتبرنا قصة كاملة، كل حكاية لها بطل وشخصيات وفضاء مكاني وزماني وجدنا حضورا مكثفا للقصص في محطة التجوال ومن أهم هذه القصص قصة التعرف على الرميكية، قصة الثلج، قصة أسر المعتمد، وموته، قصة حصار طليطلة التي كان بطلها الجنرال مسكروده وابنه، قصص السيد (زواجه وموته ودفنه وقصة خداعه لليهوديين)، قصص موسى بن نصير(فتح مارده، عقابه لطارق، التنكيل بجثة ابنه، قصة وفاته)، وقصص المستكشفين الإسبان في العالم الجديد، والتي رويت فيها قصة كل فاتح على حدة، قصص العجائب والكرامات، قصص المنصور في توليه الحكم وبعض غزواته.

وتشبه بنية هذه القصص التاريخية المتواترة في خطاب "نورالأندلس" إلى حد كبير بنية الحكايات العجيبة باحتوائها على ثيمات "thèmes" متواترة تعتبر مكررات"motifs"[3]، كالأسر، وانتقال شخصيات بين طبقتي النبلاء والعوام والنهايات المفجعة للملوك وغيرها؛ فمثلا يورد السارد قصة مشابهة في متنها و بنيتها لقصة تعرّف المعتمد على الرميكية مع أبطال آخرين بنفس الدور؛ ملك ووزيره كلاهما شاعر يعجب الملك بجارية من العوام يراها صدفة فيقول فيها شعرا مع وزيره*، كما تحوي هذه القصص عناصر الحبكة من أفعال، ووحدات، وعوامل (أبطال، مساعدون، ومعارضون، وغيرها) وبالتالي يمكن إخضاعها لمنطق السرد الذي يتبع في تحليل السرود ذات الحبكة .

وبتتبع محطات البرنامج السردي الذي يسجل مسار الرحالة في "نورالأندلس" والذي يخالف -كما أسلفنا- الخطاطة العامة لبرنامج الرحلة، يتبين أن كثافة الوحدات التي تجسد تعدد المقام السردي، أو ازدواجه

---

[1] - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص258

[2] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص545

[3] انظر مفهوم الموتيف لدى : Edward Quinn ,ADitionary of literaryand thematic termes new York, 1999,pp 178,202,323 نقلا عن شادي حكمت ناصر: ابن بطوطة وصناعة أدب الرحلة نسيج الواقع والخيال، رسالة ماجستير، كلية العلوم والآداب الجامعة الأمريكية، بيروت لبنان متاحة على الانترنت على شكل pdf

* سنورد القصة كاملة في المبحث اللاحق عند الحديث عن طريقة سردها

تتدرج تصاعديا حيث تنعدم هذه الوحدات في محطة الانطلاق وتبدأ في التشكل في محطة العبور لتتكاثف في محطة التجوال من خلال زيادة عدد القصص التاريخية المتضمنة التي نشأ عنها تعدد المستوى السردي كما يوضح الجدول الآتي:

محطة الانطلاق	محطة العبور	محطة التجوال
لا تحوي أية قصة	تحوي قصتين	تحوي أكثر من خمسين قصة

يتوافق تواتر القصص التي تعكس تعدد المستويات في محطة التجوال مع حركية الرحالة ووتيرة تنقله ؛ حيث يطوف السارد عبر المناطق الأثرية والإمارات الأندلسية على الخصوص، ويتوقف عند المعالم التاريخية، ويسرد مختلف القصص التي احتضنتها عبر مختلف الأزمنة " فالسرد ينمو ويتطور باتّباع صوى هذه الأمكنة وفي أزمنة مختلفة وذلك باكتشاف طرقها وسبر أغوارها "[1]

أما القصص التي ترهن المغامرات التي يشارك فيها السارد كشخصية رئيسة، (داخل القصة - متماثل القصة) فمنخفض تواترها حتى في محطة التجوال التي تنبئ بوجودها، باعتبار التجول والتوقف مستدعيا لسرد مغامرات وقصص الرحالة، فلا نعثر إلا على عدد قليل منها، مثل قصة مشاركته في الكرنفال الواقعة في فصل إشبيلية، قصة القهوة الواقعة في فصل "أبطال طليطلة"، قصة الساعة الواقعة في فصل "برغوس بلد السيد"، كما أنها لا تحوي عقدة أو حبكة سردية مركبة، بل يمكن اعتبارها أخبارا طريفة حدثت للرحالة، أو كان شاهدا عليها ينقل من خلالها انطباعا أو رؤية بشأن عادا ت المرتحل إليهم و شخصيتهم، غير أن هذا لا يلغي وجود حكاية المسار، التي نحصل عليها بلملمة الأجزاء المتفرقة، وملإ الثغرات الفارغة.

وعلى سبيل التمثيل الموجز لازدواج المقامات وتعددها في وحدة سردية كبرى، نورد كيفية تعالق هذه المقامات في فصل "معرض فني في دير" الواقع ضمن محطة التجوال .

برغم أن هذا الفصل أقل الفصول استطرادا فإن هذا التأطير لا يتم مباشرة ولا يبنى السرد فيه على الانتقال الواقعي للرحالة من محطة إلى أخرى، بل وفق حبكة الحكاية التاريخية التي تتخذ فيها المضامين السردية ترتيبا اطّراديا عن طريق التدوير السردي والتي يمكن تمثيلها وفق تسلسلها النصي كما يأتي:

---

[1] - طائع الحداوي:سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، بيروت /الدار البيضاء، ط1، 2006 ص 546

- مقدمة عامة عن الأسر

-أسرى العرب والامتيازات التي كانوا ينعمون بها في ظل الدولة الإسلامية

- مقارنتهم بأسرى الأوروبيين الذين كانوا يعاملون معاملة سيئة

- الحروب المتبادلة بين العرب و الإسبان و أصولية الطرفين فيها.

- الحاجب ابن عامر مثال عن أصولية العرب باكتساحه للكنائس والأديرة ومعاملته السيئة للأسرى

-رد فعل الإسبان على التطرف بتطرف مماثل و أسرى دير "سيلوس" مثال لأحداث هذا الرد.

يبدي هذا الانتظام تأطيرا في الاتجاه المعاكس إذ يصل السارد إلى وجهته المقصودة عبر الزمن الماضي بسرد استرجاعي قبل وصوله إليها كرحالة حيث يكون أول ذكر لدير"سيلوس" في الفقرة رقم 12: "عاد الظافرون من الأندلس يحملون الغنائم، ويسوقون الأسرى من عرب وصقالبة فأنزلوهم في الأديرة التي اكتسحها المسلمون سابقا، ليقوموا بالأعمال في الحقول والمصانع ومن تلك الأديرة دير سيلوس(silos) على نحو ستين كيلو مترا من برغوس، فقد كان فيه زهاء مئة أسير"[1] .

بينما لا يخبر السارد الجوّال عن مساره في هذه المحطة ووسيلة تنقله إلى الدير إلا في الفقرة (17) وذلك بعد تقديم الدير كفضاء لقصص تاريخية قديمة تروي تفاصيل بنائه وكيفية التنقل إليه قديما وحديثا كما أن مسار الرحالة يرد موجزا ملخصا كل مراحل المحطة في المقطع: "أما اليوم، و أما نحن، فقد خرجنا من برغوس في السيارة بعد الغداء، فوصلنا إلى الدير بعد ساعة، وأقمنا فيه نطوف في ربوعه، ثلاث ساعات ثم عدنا إلى النزل مساء"[2].

وبرغم أن المقطع يحوي حذفا وتلخيصا ويتلى بعلامات الحذف الطباعية فإن الاستراتجية السردية في حكاية السفر التي ألحقت بهذا المقطع مباشرة تبدو محافظة على"السرد الخطي الكرونولوحي، في نقل المعلومات عن الوقائع المتحدث عنها، وقد أملى هذه الاستراتجية تتبع المواقع الجغرافية والطبوغرافية المعينة لوجهة السفر

---

[1] أمين الريحاني : المصدر نفسه ص 640

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

ذهابا وإيابا"[1]؛ حيث يبدأ بوصف الطريق إلى الدير ثم يسجل وصوله إليه واستقباله من طرف الرهبان ثم يلج الدير ويصفه من الداخل لتتوالى المحطات في (13فقرة) لا يتخللها استطراد إلى الحكايا التاريخية إلا حكاية تتعلق بكيفية انتقال الأسرى العرب إلى دير سيلوس والتي سبق للسارد إيرادها في مقدمته التاريخية.

هذا التتالي والتماسك اللذان يبدوان على الحكاية السفرية الواقعة بعد هذا المقطع، يجعلانه وحدة سردية مفصلية مفتتحة للسرد الفعلي لحكاية السفر، ومن جهة أخرى يجعلان الحكايا التاريخية -التي اقتطعت أربعة عشرة فقرة قبل هذا المقطع- تبدو موازية لحكاية السفر ولا تضيف لها شيئا، ومن ثم يمكن الاستغناء عنها باعتبارها وحدات ثانوية غير أن هذه الحكايا بكل مضامينها السردية هي التي أعطت بعدا جديدا للأمكنة المزارة ومن تم تحيلنا وظيفة هذه الوحدات على مقولة السردية "الفن لا يعرف التشويش بالمعنى الإخباري للكلمة، ..لا وجود وليس هناك أبدا وحدة ضائعة وذلك مهما طال وارتخى ودق الخيط الذي يصلها بأحد مستويات القصة"[2] . مما يوحي بأن الوظيفة الأساسية لهذه الحكايا لمبثوثة ضمن حكاية السفر -كيفما كانت الروابط بينهما -هي التشويق السردي

ويحدد غياب الإسناد أو وجوده - بمختلف صيغه وكيفيات إحالته على السارد المباشر-المسافة الفاصلة بين السرد الآني لقصص السفر، والسرد اللاحق الذي يقدم القصص التاريخية، وكيفية تأطير الأولى للثانية، وكذا المسافة الزمنية بين السارد وسرده، ومن الواضح أن تمايز هذين المقامين أو المستويين السرديين يزداد كلما أسند السارد الخارجي سرد القصص إلى ساردها المباشر .

و يوحي استعمال فعل السرد بمستوى سردي داخلي ومقام سردي ثان، ويمكن إيجاز بعض صيغ الإسناد الواردة في نور الأندلس فيما يأتي:

- (فعل الإسناد + اسم وظيفي+ اسم علم) التي يمكن التمثيل لها بالمقطعين :

-"يقول المؤرخ بريسكوت :....،فأرسل الإنكا رسله إلى المدن و الدساكر يجمعون باسمه الأواني والمواعين والتحف الذهبية "[3]

---

[1]- طائع الحداوي: سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 456

[2] - رولان بارث:التحليل البنيوي للسرد، ص 11

[3]- المصدر نفسه، ص601

-"نجتمع بمؤرخ اسمه ليفي فيقول لنا: طليطم؟ نعم طليطم(toletum) هي ضيعة في شبه جزيرة إبيروس، ضيعة صغيرة (...) استولى عليها أبناء بلادنا في السنة الثانية والتسعين والمئة... "[1]

- (فعل الإسناد+اسم وظيفي) مثل:

- "قال المؤرخ :أوقفه في يوم شديد الحر في الشمس وكان رجلا بادنا ذا نسمة (ربو) فوقف حتى سقط مغشيا عليه ..."[2]،

-"قال المؤرخون :إنه ليس من حادث في تاريخ إسبانيا في القرون الوسطى إلا ولأساقفة طليطلة يد فيه إن خيرا أو شرا"[3]

-"قال الراوي: مر عبد المؤمن ببعض طرق مراكش ومعه وزيره ابن عطية فأطلت من الشباك جارية بارعة الجمال فقال: أسرت فؤادي من الشباك إذ نظرت

وسأله وزيره أن يجيز فقال: حوراء ترنو للعشاق بالمقل

عبد المؤمن :كأنما لحظها في قلب عاشقها

ابن عطية :سيف المؤيد عبد المؤمن بن علي"

- فعل السرد مسند إلى فاعل مجهول (قيل، ذُكر، روي، يقال، شاع، عُرِف) وهي صيغ متواترة جدا في خطاب "نور الأندلس" مثل:"فشاع أنه صاحب كرامات وقيامات يؤلها بالقيام بأمر الله .فمن عجائبه أنه شرب البحر مرتين وأمر الجبل فجثا معه لله تعالى"[4].

وفي كل الصيغ يتضح تمايز المقامين؛ المضمِن والمضمَن بدرجة أكبر منها في حالة تولي السارد الرحالة عملية السرد مباشرة، و إغفاله عملية الإسناد كما في الفقرتين (12)و (14)من فصل "معرض فني في دير"

ونشير إلى تجاوزنا للأمثلة المتواترة في خطاب "نور الأندلس" التي لا يصرح فيها السارد بسارده

---

[1] - المصدر نفسه، ص 608

[2] - المصدر نفسه، ص595

[3] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 609

[4] - المصدر نفسه، ص 635

الوسيط والتي تبدو فيها الأخبار والقصص حرة بلا سارد ويبدو الفاصل الزمني والقصة المسرودة غير ذي أهمية وهي ميزة القصص التي تعتمد السرد الاسترجاعي[1]

وبالإضافة إلى أفعال الإسناد، فان الفضاء المكاني أيضا وسيلة سردية للربط بين المقامات و تنضيدها حيث يشكل تقاطعا بين المقامين، ولا يجمع بين القصص التي تنتمي إلى نفس المقام فحسب، بل بين تلك التي تنتمي إلى مقامات مختلفة ؛ فدير سيلوس هو فضاء في قصة الزيارة، وقدوم الرئيس للترحيب الواقعتين في نفس المقام السردي. وهو فضاء لقصة غزو المنصور وقصة غزو الإسبان الواقعتين في المقام السردي الآخر في الوقت نفسه.

ويتمظهر الفضاء المكاني في النص بأسمائه العلمية التي تحيل عليه كمرجع أو بالظروف المكانية التي تشير مع الظروف الزمنية إلى تواجد السارد بالمكان المعني ومن ثم تحيل على سرد متواقت لحكاية سفر تؤطر حكاية تاريخية مضت كما يشير هذان المقطعان

- :"هنا نكبوا نكبتهم الكبرى هناك وقف لهم ملوك النصارى يمدهم جيش من الصليبيين الفرنسيين و الإسبان الذين حاربوا في الشرق "[2].

- "ولقد خص المنصور المنطقة التي نحن فيها الآن بغزوة من غزواته فاكتسح الاديرة ومنها دير "سان بدرو" قبل أن دفن فيه السيد وزوجته وحصانه"[3]

وبهذا يتمايز مقامان سرديان بصفة عامة ؛ الأول يتمثل في مسيرة السفر بمحطاتها المكانية وبعض الأحداث التي يشارك فيها السارد أو يكون شاهدا عليها والثاني يتمثل في سرد الحكايا التاريخية التي وقعت في المكان الذي يصل إليه السارد أو يكون في اتّجاهه إليه ؛ فالاسم الدال على المكان "الناحية المزارة" والمقتطع من المكان العام "دير سيلوس" يعيد حضورالسارد الخارجي (الرحالة) باستمرار في كل مرة يبدو فيها السرد حرا، ويشير إلى وجود مقام سردي آخر، و من ثم فالسارد الذي يروي قصة السفر و يكون بطلا فيها، ينقل من جهة أخرى -عن طريق ساردين آخرين- قصصا لا يشارك فيها، ولا ينتمي إلى عالمها والتي تشير القرائن الخطابية إلى تزامن سردها مع وقوع أحداثها، مما يشكل عالمين قصصيين عالم الرحلة وعالم التاريخ.

---

[1] - ميشال بيتور :بحوث في الرواية العربية، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت ط1، 1971، ص67

[2] -أمين الريحاني : المصدر نفسه ص 223

[3] - المصدر نفسه ص 639

ويمكن أن نخلص إلى القول أن حكاية السفر بصفة عامة، وزيارة المعالم أو الأماكن، بصفة خاصة تمثل حافزا سرديا يثير حكايات عديدة من مستوى ثان حدثت بها خلال زمن سبق الزيارة، ومن جهة أخرى تفسر الحكاية التاريخية بدورها، علة وجود المعلم أوالحالة التي آل إليها. فحكاية بناء الدير حكاية مفسرة لوجوده، وحكاية الأسرى حكاية مفسرة لما آل إليه، ومبرهنة على رؤية فكرية معينة.

وبهذا فإن الحكاية التاريخية تأخذ وظيفة تفسيرية إذ تقدم إجابة "صراحة أوضمنا على سؤال من نمط ما الأحداث التي أدت إلى الوضع الحالي"[1] للمعلم، أو تحكي قصة وجوده والعكس أيضا صحيح ؛ إذ يعتبر المعلم"علامة طبيعية قابلة أن تكون دليلا للعودة نحو الماضي"[2].

ويسهم السياق الأندلسي في تجذير العلاقة بين المعالم والسرد ليطرح بقوة المفارقة التي يصنعها الأثر "فهو من جهة لم يعد له وجود وهو من جهة أخرى مازالت تبقيه بقايا الحاضر حاضرا تحت اليد" [3]. هذه المفارقة الانسانية والعامة يمنحها وعي الزائر العربي ووجدانه لون الخصوصية، ويعدد زوايا إشكالياتها، كما يتضح في مبحث "خطاب السارد إلى الأمكنة" من الفصل الثالث

وإذا كان الأثر قرينة تحيل على القصص الماضية، عبر سرد استرجاعي، فانه في بعض الأحيان يكون قرينة لقصص ينشئها السارد عن طريق الإسقاط وتعتبر هذه الخصيصة سمة الخطابات التي تتناول الأندلس، وخصوصا الرحلية منها التي تقوم على الزيارة والمعاينة ؛ كأن يرى الرحالة نساء أندلسيات عربيات في الشرفات الاسبانية، أو شخصيات تاريخية عادت إلى الأماكن التي كانت بها ذات زمن، وينسج لها حكايا عبر سرد سابق للأحداث في عمومه لأنه يقوم على التنبؤ والرؤيا الحلمية والاستشراف، حتى وإن كانت أزمنة الأفعال في الماضي أو الحاضر كما يبين المقطعان الآتيان:

- "عدت إلى غرفتي وأنا أظن أن ما بدا لي إنما هو خدعة البصر فإذا بالنور، بعد أن أقفلت الباب قد أحاط بالكرسي كالهالة واستحال دفعة واحدة شخصا هيوليا، بل رأيت جالسا أمامي شيخا جليلا يشبه صاحب البيت إلا أنه لابس جبة وعمامة ذعرت وهممت بالخروج، فسارع مطمئنا وقال بالعربية السلام عليكم .فقلت

---

[1]- جيرارجنيت: خطاب الحكاية، ص243

[2]- بول ريكور السرد والزمان، ج 2، ص 117

[3]- المرجع نفسه، ص115

ورحمة الله وبركاته أيتفضل سيدي الشيخ باسمه الكريم ؟ فقال ابن رشد يدعو لكم بالخير وطول البقاء..."[1]

-"وجدران ذلك الحمّام لا تزال تسمع قهقهة أولئك المخنثين الذين كانوا يشربون من الماء الذي تستحم فيه باديلية الحسناء وبطرس و المعتضد لا يسمعان اليوم غير قهقهة الأبالسة وهم يهيئون لها شرابا من غسلين"[2] .

ويمكن اعتبار هذه القصص متضمنة في حكاية السفر في حين يكون المستوى السردي لها مختلفا حسب مشاركة السارد في هذه الحكايات، كما في المقطع الأول، أو انعدامها كما في المقطع الثاني

و مما سبق يمكن أن نخلص إلى أن السرد يتعالق في وحداته الصغرى (الفقرات) والجمل التي تكوّن الوحدات الكبرى (الفصول) بروابط متنوعة التراكيب وتتعلق هذه الروابط ببنية ومكونات كل وحدة سردية كبرى على حدة، وأخرى مشتركة بينها، و سنكتفي بإيجاز أهم خصائص هذا الترابط في ما يأتي:

- يقوم السرد في محطتي الانطلاق، والعبور، على ما يسمى "بكرونطوب" الطريق"[3]، ويخلق مسح المكان إيقاعا زمنيا متدرجا، ينقطه تغير الفواصل المكانية التي تبدو متجاورة، رغم الحذف الذي يضغط السرد في لوحات وصفية وامضة، و ترك ثغرات يمكن ملؤها بعديد الاحتمالات، مثل حذف تفاصيل الوصول إلى مطار إشبيلية، وتسمى هذه التقنية بالتركيب المكاني، الذي يقوم على انتقال السارد -باعتباره شخصية الرحلة-"بين عدة أماكن مع إغفال أحداث الانتقال نفسها والتركيز على الأحداث التي تقع في كل مكان على حدة وتجاورها مع بعضها البعض"[4]، وهو ما يوحي باتّصال السرد داخل كل وحدة، كما يوضح المقطعان اللّذان تتاليا عن طريق التركيب، مع إسقاط للمرحلة الواقعة بينهما: -

-المقطع الأول: " كان أناس ساعة زيارتنا يصلّون، وأناس من العمال في ناحية أخرى من الجامع يعملون في تجديده .وقد قيل لنا إن العمل سيتم بنقل هذه الكنيسة فيغدو الجامع أثرا من الآثار العربية الخالدة، أثرا للزيارة والعلم فقط، كالحمراء في غرناطة والصومعة في إشبيلية"[5] .

---

[1]- أمين الريحاني:المصدر نفسه، ص667-668

[2] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص590

[3]- انظر تعريف هذا المصطلح لدى ميخائيل باختين:أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا ط؟، 1990، ص6

[4]- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006، ص 188

[5]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 550

-المقطع الثاني : "إن أجمل بقعة في الأندلس هي هذه التي بين قرطبة وإشبيلية، كنا نرسل النظر في الآفاق البعيدة المشرقة، والأرض بيننا تتموج ألوانا بما في حقولها..."[1]

ففي مثل هذه المقاطع "يصير الحذف ضمنيا، لا يشار إليه، حيث تبدو أهمية التجاور بين العناصر السردية في خلق بنية زمنية خاصة تعتمد على تجاور أجزاء من مشاهد تقع في أماكن مختلفة"[2].

و لما كانت هذه المحطات المكانية واقعية على المستوى المرجعي- في الغالب- فيمكن إدراجها ضمن التقرير الفوري، وتتحكم في هذا النوع من السرد الواصف طريقة رصد السارد المشاهد لمرئياته، وكيفية انتقاله عبرها، كما سيتم تفصيل ذلك لاحقا في فصل الرؤية.

-إذا كان ازدواج المقام السردي في رحلة "نور الأندلس" يطبع محطة التجوال، فإن هذا الازدواج لا يجعل حكاية السفر تتمايز عن القصص التاريخية وتؤطرها بصفة متصلة؛ بحيث لا يمكن العثور على حكاية المسار، متصلة المحطات بصفة خطية (من-إلى)، محتوية على قصص من الدرجة الثانية، بل يتشكل هذا الازدواج عبر تفرعات حكائية، منفصلة، متصدعة، بسبب كيفية الانتقال - الذي يتعلق برحلة "نور الأندلس"، والذي أشرنا إليه في الخطاطة-من جهة، وبسبب الاستطرادات التي تستدعيها بنية السفر [3]، والانتقال عبر الأمكنة بصفة عامة، فبالإضافة إلى خطاب المداخلات الذي يعيق تماسك تأطير قصة السفر، فإن كم الحكايا التاريخية والحجم النصي الكبير للبعض منها وسردها بضمير الغائب دون التصريح بسارد وسيط ، ينقل السرد من الازدواج إلى المستوى الواحد، فتأخذ الحكايا التاريخية مساحة نصية واسعة لتصبح أساسية، في حين تغدو حكاية السفر ثانوية إلى حد الإلغاء، وإذا كانت الفصول الأخرى تحوي إشارات بسيطة إلى موقع السارد الرحالة، تبين أنه بصدد الانتقال في هذه الأمكنة، ومن تم إلى وجود حركة انتقال، فإن مقاطع كثيرة لا تحوي أي إشارة من هذا النوع، ويعد الفصل الخامس" قرطبة" مثالا يجلي تلاشي تأطير حكاية السفر للحكاية التاريخية حيث تسرد حكايات فتح قرطبة وحكايات أخرى بسارد مباشر وسرد شفاف بسارد خارج القصة غيري القصة دون وجود قرينة تشير إلى كون السارد في رحلة وبذلك تبقى تدخلات السارد التقييمية وإحالاته هي المؤشر الوحيد على وجود سارد ثان منفصل عن عالم القصة بمسافة

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص551

[2]- هيثم الحاج علي :الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، ص15

[3] - عمر عبد الواحد: السرد والشفاهية، ص38

زمنية معينة، وبالتالي وجود مستوى سردي ثان.

-يشكل سرد أحداث رحلتين منفصلتين، واندماجهما، ظاهرة زمنية الخطاب، وامتدادا لطريقة السرد على سبيل التذكر، والمقارنة لوجود قرينة المشابهة المتمثلة في المكان، حيث يقارن السارد المعاينات بين رحلتيه الأولى (1917) والثانية(1939) فتصبح "الأنا الساردة تسرد في حاضرها عن أناها في الزمن الماضي وهكذا تعيش الأنا هويتين مزدوجتين "[1] ؛ كما في جامع قرطبة، أو سرد حكاية من الرحلة الأولى- حدثت في مكان يعيد زيارته- سردا استرجاعيا ؛ كما في المقطع الآتي:"وفي سيرنا جنوبا نمر بقرية الأختين حيث قضينا في ربيع سنة 1917 يوما سعيدا نقوم بعمل غير سعيد وهو التفتيش عن بيت نسكنه، إنما كان معنا مفتاح لبيت هو قصير منمنم كثير الغرف ..."[2] .

وإذا كان ما يحكى عن السفر يصدر دائما عن الماضي[3]، وبالتالي عن التذكر، فإن السرد لا يخلو من عوامل المسافة الزمنية بين السرد والحدث، مهما ادّعى السارد فورية الترهين[4] إذ كثيرا ما يحمل السرد الاسترجاعي السارد على خلط ترتيب الأحداث، وإعادة سردها حسب متواليات خاصة بالخطاب في حكاية السفر، أو الحكايات المتضمنة فيها، كما في هذه المقاطع، التي يشير فيها السارد إلى انحرافات المتوالية السردية عن المتوالية الحدثية، ويعيد سردها وفق زمن خطابي مخالف للزمن المرجعي:

"وفي ذلك اليوم يسمع الميزاريرا (misarere)، نشيد الموت على الأرغن الكبير، في الكنيسة وتشعل في اليوم التالي، أي في يوم السبت شمعة العيد الجبارة التي تبلغ خمسا وعشرين قدما طولا، وأربعمائة كيلو وزنا . كدت أنسى حفلة الغسل وهي من الحفلات المهيبة تقام يوم الخميس في وسط الكنيسة..."[5] .

-رغم اتخاذ التوضيب الخارجي لنص "نورالأندلس" شكل المؤلفات التوثيقية (مقدمة وفصول وملاحق)، إلا أن سرد مغامرات الرحالة وانتقالاته تكشف عن عدم احتفائه بالزمن الكرونولوجي المرجعي؛ إذ لا يحيل- إلا قليلا- على زمن حقيقي يمكن العودة إليه كالتأريخ باليوم والسنة والشهر بل غالبا ما يوظف

---

[1]- عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1999، ص 96

[2]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص551

[3]- عبد الفتاح كليطو: المقامات، ص25

[4]- تزفتان تودوروف: الشعرية، ص39

[5]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص557

للربط الزمني بين أجزاء الحكاية الواحدة ما يعرف بالمبهمات الزمنية التي لا تحمل أية مرجعية خاصة مثل الغد، قبل قليل، بعد قليل، الآن، "مررننا بها ساعة كانت الشمس ترشقها بسهام الهاجرة"[1]، كما سنفصل ذلك في فصل الرؤية السردية لاحقا .

- يوظف التزمين عن طريق الأحداث في كثير من الوحدات السردية كما في المقطعين الآتيين:

"التقينا بطلائعه بعد أن اجتزنا عشرين كيلو مترا واستقبلنا قسما منه، ثم انخرطنا في سلكه"[2]، "يعود بعد ثمانية أيام من الطرب وبلوغ الأرب"[3]

ويعتبر هذا النوع من الروابط الزمنية، منطقي الحضور في أي خطاب سردي، حيث أن "الزمان تقدير الحوادث بعضها ببعض ويجب أن يكون الوقت والمؤقت جميعا حادثين لأن معتبرهما بالحدوث لا غير"[4]، غير أن توظيفه في الخطاب السردي لنور الأندلس، مرتبط بزخم الأحداث في مغامرة السفر من جهة، ومرتبط من جهة أخرى بالحس المقارن الذي يمتاز به السارد الرحالة[5]، مثل قوله "في ربيع السنة الثالثة من الحرب العظمى شهدت المهرجان العظيم بمواكبه وحفلاته.الدينية كلها وفي سنة النصر في عهد الجنرال فرنكو شهدت في إشبيلية كذلك مهرجانا عظيما"[6]

وإذا كان الربط الزمني بين الوحدات السردية عن طريق المبهمات، يقرب الخطاب الرحلي من الخطابات التخييلية،   فإن الترهين عن طريق الأحداث يقربه من التاريخ، و يحفظ الزمن الخارجي السياقي الذي تمت فيه الرحلة،   حتى وان لم يصرح السارد بالتوثيق وتدقيقه وفي هذا الصدد يمكن تحديد بعضا من ملامح الزمن السياقي للرحلة من داخل الخطاب بالخصائص الآتية:

- تمت الرحلة في فترة مرحلية تمثل الهدنة التي تسبق الحرب العالمية الثانية(1939) ومن تم تهييئ كل شيء للحرب مع هدوء مؤقت يشير فيه انتصار الديكتاتوريات في الحروب الداخلية والخارجية إلى كونه هدوء

---

[1] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص549

[2] - المصدر نفسه ص559

[3] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4] - المرزوقي (أبو علي أحمد بن الحسين): الأزمنة والأمكنة، تحقيق: محمد نايف الديلمي، ط1، بيروت، 2006، ص126

[5] - دانيال هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ترجمة:غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997 ص57

[6] أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص558

يسبق عاصفة التغيير.

-زمن تخلف العرب واستعمارهم من قبل الآخر الغربي حيث تجسد الرحلة سفر كاتب عربي بطائرة ألمانية من المغرب إلى البلد المستعمر له وهو ما يحيل أيضا على عهد الانتصار الألماني وقوته وسيادة الديكتاتوريات العالمية.

- عهد الصحوة الفكرية والعلمية، وانتعاش النظريات النسبية والداروينية، ومحاولة نقل المثقف العربي لهذه النظريات، وتوظيفها في تحليل الأوضاع السياسية والاجتماعية لأمته، ومقاربة إشكالياتها .

-عهد وعود الحكام المستعمرين للشعوب العربية، ويمثّل الكاتب الرحالة دور الوساطة بين الشعب العربي والجنرال "فرنكو"؛الديكتاتور المشرف على الاستعمار في المغرب الأقصى[1].

ويفضي هذا الزمن السياقي إلى تلمس ملامح العلاقة بين الأنا الجمعية التي ينتمي إليها الرحالة، والأخر الذي انتقل إليه ، و رَصْد رؤية الرحالة الذي يسرد حيثيات هذا الانتقال و أبعاده.

---

[1]- يتضح هذا الطرح منذ إعلان هدف الرحلة كما سنفصل ذلك في الرؤية الإيديولجية لاحقا، انظر أمين الريحاني: المصدر نفسه، فصل "الجنرال فرنكو" من ص 477 إلى ص 492

الفصل الثاني:

الرؤية السردية في المستويين المكاني والإيديولوجي

تمهيد :

يشكل موضوع الرؤية في السرديات الحديثة محور دراسات واسعة وتنظيرات كثيرة الاتجاهات، لما ينطوي عليه من أهمية في الكشف عن أسرار البنية السردية وفي اللغة العربية يعد الانطلاق من المعنى اللغوي توجها صحيحا نحو التوظيف الاصطلاحي الذي يأخذه اللفظ في مختلف النظريات السردية، فالرؤية هي مصدر الفعل رأى "رأيته بعيني رؤية ورأيته في المنام رؤيا"[1]،و " يقال من رأي القلب :ارتأيت "[2].

وتشير استعمالات الفعل "رأى" في الجملة العربية وكذا التصنيف النحوي للفعل رأى ضمن أفعال القلوب إلى أن الرؤية لا تقتصر على الإدراك الحسي فحسب ولكنها "عملية المعرفة أو الإدراك بواسطة الفكر و الحواس"[3] .

وحتى بعد تجاوز النظريات للمفهوم اللغوي للرؤية وإقرار المفهوم الفني للرؤية السردية باعتبارها "الطريقة التي يدرك بها الراوي القصة "[4] كمنطلق لبحث الموضوع ووضع عناصر الدراسة، كموقع الراوي من الحكاية التي يرويها، و كيفيات الرؤية ودرجاتها، فإن هذا المنطلق ظل غير دقيق إلى حين فك التباسه بعناصر سردية أخرى كالصوت مثلا؛ إذ أن من يرى ومن يتكلم ليس واحدا بالضرورة كما يلح على ذلك جيرار جينيت[5] .

ويرجع اعتبار الرحلة فنا وصفيا، إلى اعتماد السارد في المستوى المرجعي على المشاهدات العينية،وهو ما يعطي للرحلة مفهوم الفن البصري على مستوى الكتابة باعتباره تصويرا عن طريق اللغة[6] ومن ثم تأخذ الرؤية المفهوم الأولي الذي وضعت له الكلمة بمعنى الرصد الذي وإن توسل حواسا أخرى فإنه يعتمد بصفة خاصة على الرؤية البصرية ،وهو المنحى الذي يقرب الرؤية في الخطاب الرحلي من استعمالها في الفلم (الكاميرا) وكذا من استعمالها في الفنون التشكيلية وهو ما يمكن اتخاذه تفسيرا لتوسل الكتابة الرحلية الأساليب

---

[1]- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري :أساس البلاغة، مراجعة وتقديم: إبراهيم قلاتي، الجزائر، ط؟، 1998 ص23

[2] - ابن منظور : لسان العرب، المجلد 14، ص 295

[3]- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص115

[4]- تزفتان تودوروف: الشعرية، ص29

[5]- انظر هذا الطرح في مؤلفات جنيت :خطاب الحكاية ص 198 وص228، عودة إلى خطاب الحكاية ص98، نظرية السرد من وجهة نظر التبئير ص102

[6]- عبد الرحيم مودن: أدبية الرحلة، ص28

التقنية المستخدمة في هذه الفنون البصرية كالصور الفتوغرافية واليدوية التي يرفق الرحالة نصه بها مما يستدعي توظيف بعض المصطلحات السردية المشتقة من هذه الفنون لدراسة الرؤية في الخطاب الرحلي مثل مصطلح "التبئير" أو "البوأرة" الذي يعني: "تضييق حقل الرؤية أو توسيعه"،و"زاوية الرؤية"،و"موقع الرؤية"[1] وسنركز على مفاهيم البسيطة لهذه المصطلحات والتي تقتضيها الرؤية باعتبارها إدراكا بصريا بالدرجة الأولى.

وإذا كانت الرؤية السردية باعتبارها طريقة إدراك السارد للقصة حاضرة تلقائيا فإن الطبيعة الوصفية للخطاب الرحلي لا تتيح إبرازها مفردة من خلال نماذج قصصية تحوي عناصر الحكاية من حبكة وشخصيات وسارد بعرض كيفيتها ومواقعها المجردة وغيرها من المواضيع التي تدرج في دراسة الرؤية السردية.ومن البديهي أن لا يخلو أي خطاب مهما كانت صيغته من بعد فكري حتى وإن كان إفرازا لرؤية حسية غير أن الإجراء البحثي يقتضي فصل المستويين.

1-الرؤية في المستوى المكاني:

- تمهيد:

لكون العين حاسة المكان التي " لا ترى موضوعها رؤية جيدة إلا إذا استطاعت أن تثبته وتحدد أبعاده"[2]، فإنه يتعين تحديد المواقع المكانية التي يتم الرصد منها، وكذا ما تفرزه من معطيات خاصة بالراصد والمرصود على السواء.

وتأخذ مواقع الرؤية في النص الرحلي سمة الأمكنة المرجعية؛ باعتبارها مواضع حقيقية احتلتها ذات الرؤية التي تمثل الشخصية الرئيسة لقصة السفر والسارد في الآن نفسه، وانطلاقا من خاصية التنقل التي تميز ذات الرؤية، فإن العلاقة بينها وبين مرئياتها "تعتمد على وسيلة النقل ويعتمد عليها كذلك الوصف السكوني والعملي"[3].

وبصفة أدق، فإن تحديد العلاقة بين خصائص الخطاب الناقل، عبر مختلف المستويات وبين مواقع الرؤية وتقنياتها يمكن أن ينطلق من قياس الفنون التشكيلية والأدب. فإذا كانت الأولى تعنى "بتحويل المكان الواقعي

---

[1]- انظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة ص104

[2] - عمر عبد الواحد: السرد و الشفاهية، ص10

[3]- دانيا ل هنري باجو:الأدب العام والمقارن، ص55

المتعدد الأبعاد إلى سطح مرسوم ذي بعدين و النقطة الموجهة-هنا - هي موقع الفنان"[1]، فإن الثاني يقوم بالتحويل "من خلال العلاقات المكانية والزمنية القائمة على اللغة بين الذات الواصفة أو المؤلف والحدث الموصوف"[2] و تلتبس الطبيعة المرجعية لهذه المستويات المكانية التي تتواجد بها ذات الرؤية بالطبيعة التجريدية و التخيلية التي تضفيها عملية التأليف؛ وذلك بسبب اللغة كما يتضح ذلك لاحقا .

ويمكن إجمال أنواع الرؤية من حيث المواقع المكانية التي يحتلها المراقب السارد إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي: الرؤية من الأعلى، رؤية العبور، ورؤية السارد الجّوال .

وإذا تجاوزنا مواضع تداخل هذه المستويات، أمكننا توزيع هذه الأنواع حسب محطات البرنامج السردي المنجز وحركية السارد المراقب كما يأتي :

- الرؤية من الأعلى وتقابل محطتي الانطلاق والذهاب اللتين كان السارد خلالهما في الطائرة ويمثلها فصل "الجزيرة الخضراء"

- رؤية العبور وتقابل محطة الإياب التي تمثلها وحدة "الأندلس" والتي كان السارد خلالها على متن السيارة

- رؤية السارد الجوال وتمثلها الفصول (3، 4، 5، 6، 9،8)[3] وتقابل المحطة التي قضاها السارد متجولا بين معالم الفضاء المرتحل إليه ماشيا أو راكبا أومتوقفا.

وقبل تفصيل هذه الأنواع، تجدر الإشارة إلى أن الصور المرئية في الرحلة تحافظ على زمنيتها وحركيتها عن طريق نقلها نقلا مباشرا في حين أنها " في التشكيل اقتطاع من لحظة زمنية محددة ،إيقاف للسيرورة والصيرورة أيضا"[4]، لذلك كان لابد من الإشارة إلى عنصر الزمن، نظرا للتعالق الحتمي بين المستويين الزمني والمكاني في رصد المرئيات، مع تجاوزنا التركيز على المفارقة بين زمنية العالم المقدم وزمنية الخطاب المقدم له التي تميز الخطاب السردي القائم على الحكي وذلك بسبب الطبيعة الوصفية للخطاب خاصة في سرد مسار الرحلة

---

[1] - بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ترجمة:سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة ط1، 1999، ص69

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3]- أسقطت الوحدة رقم7 (فصل قرطبة)لأنها لا تشير إلى المكان المرجعي الذي يتجول فيه السارد بل إلى قرطبة كفضاء لحكايا تاريخية ماضية فحسب

[4]- عبد الرحيم مودن: الرحلة في الأدب المغربي، افريقيا الشرق، 2006، ص116

.

1-1-الرؤية في محطة الانطلاق:

ويمكن تصنيفها حسب مسافة الرؤية إلى نوعين؛ رؤية من الأعلى عن قرب، ورؤية من الأعلى عن بعد

1-1-1-الرؤية من الأعلى عن قرب : وتضم محطتين سرديتين؛ إقلاع الطائرة، واتجاه الطائرة نحو الهبوط .

-إقلاع الطائرة: يفتتح السرد الذي يحكي الانطلاق الفعلي للرحلة بالمقطع التالي : "طرنا ساعة ضحى شمالا بغرب فوق أرض غير مسحورة تتموج بالربى الخضراء وبالحقول الموشاة بألوان الزرع الجديد والتربة غير المزروعة"[1]

توحي ماضوية الفعل طرنا بتعليم فاصلتي حدث الطيران وحدث ترهينة السردي على المحور الزمني، بحيث يكونان متتاليين ؛.ويحدد الظرف "فوق"مسافة مكانية فاصلة بين السارد المراقب، باعتباره ذاتا للرؤية والأرض وما حوت، باعتبارها موضوعا لها، وتتجه القرائن اللغوية الأخرى نحو تحديد أدق لهذه المسافة، فالأرض التي يطير فوقها السارد، توصف بالفعل "تتموج" الذي يعيد البعد الزمني للمقطع، ويمنح فيه زمنه الحاضر على الخصوص تقاربا بين الحدث الواقعي والخطاب الناقل له.بالإضافة إلى أن دلالتي التغير والاضطراب اللتين يحملهما تحيلان على الحركة الممتدة على مجال مراقبة أبرزت مساحته المرجعية نحويا بصيغة الجمع"الربى"، "الحقول"، ومن البديهي أنه لا يمكن تغطية مجال متحرك بزاوية رؤية على درجة كبيرة من الانفراج ،إلا إذا كان الراصد متحركا فضلا عن كونه يحتل موقعا يعلو هذه المشاهد.

ويسمى هذا النوع من الرؤية في السرود التخييلية التي يضمر في نصوصها موقع الراصد "وجهة نظر عين الطائر"، حيث "أن مثل هذا الموقع يفترض في العادة وجود آفاق واسعة[2]"

وإذا انتقلنا إلى مواضيع الرؤية في هذا المقطع وجدناها مختارة من بين عدة اختيارات ترسم التمايز بين الموضوع الحاضر في الخطاب والمسقط منه ؛ حيث يستدعي الأول الثاني و يشير إليه كما هو مبين في الجدول

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص542

[2]- بوريس أسبنسكي: شعرية التأليف ،ص75

الآتي:

عناصر مرصودة	عناصر ممكنة الرصد
الربـــــى	الجبال ،السهول
الزرع الجـــــديد	الزرع الناضج
التربة غير المزروعة	التربة المزروعة، التربة المعشوشبة

يفضي التقابل ببين الخانتين (مرصود ،ممكن الرصد) إلى تمايز المعالم المرصودة على شساعتها، حتى في الصفات المتقاربة ؛ حيث تحدد درجة ارتفاع الأرض المتوسطة بين العالية والمنخفضة، وبالتالي تثبت "الربى"وتنفي "الجبال"و"السهول"، كما يحدد الزرع من خلال اللون والطول، ويصنف بأنه "جديد" ويفرق بين الأرض المعشوشبة والأرض المزروعة. هذا المنحى التمييزي الذي يبرزه المستوى التركيبي والاستبدالي على السواء، يشير إلى أن حركة ذات الرؤية (السارد) وإن كانت تتجه نحو مزايلتها لموضوعها ،إلا أنها في بدايتها، ومن ثم على مسافة قريبة نسبيا منه .

وإذا انطلقنا من مقولة "كل عمل يتأسس على واقعين ؛ واقع صلب يحال عليه من خلال القرائن الزمنية والمكانية الحقيقية كأسماء الأعلام، وواقع متخيل نستدل عليه من خلال القرائن الزمانية والمكانية اللسانية"[1]، فان القرائن الزمنية والمكانية التي احتواها المقطع لا تحيل على" واقع صلب " يمكن العودة إليه على الخريطة أو في العالم المادي، أو استرجاع لحدث الطيران بالتأريخ الزمني الواقعي ومن ثم فهي" قرائن لسانية " يمكن أن تشير إلى أي واقع متخيل لدى المتلقي، حتى لو كان محددا لدى الناظم.

هذه الخاصية التي تسم أغلب المقاطع الواقعة بين الانطلاق والوصول، تشير إلى عدم احتفاء الراصد بتوثيق مرصوداته بأخبار ومعلومات تحدد بدقة زمن الطيران ومكانه، مقابل احتفائه بإبراز مجال هذه المرصودات، بصرف النظر عن انتمائها التاريخي لطرف ما .

و من جهة أخرى يحمل عدم الاحتفاء بالإطار المرجعي الواقعي، عدة دلالات لعل من أهمها في هذا السياق، وجود مسافات وجدانية فاصلة بين الراصد وبين هذه الأفضية ؛كونها لا تنتمي إلى الفضاء "البؤرة" (الأندلس)

---

[1] محمد معتصم النص السردي، الصيغ والمقومات الدار البيضاء ط1، 2004، ص186

وأيا كانت الدلالات، فإن هذه الخاصية تمثل انزياح الخطاب عن الإخبار التوثيقي الذي يميز خطاب الرحلة، من خلال عدم التزام السارد بمعطيات الواقع الصلب، والتروع إلى إنشاء واقع مواز، هو هذا العالم الموصوف، الذي يمكن أن يشكل مضمونا لنص تخيلي، فالقرائن اللسانية الزمنية والمكانية "ساعة ضحى"،"فوق أرض غير مسحورة" والتي تعتبر مبهمات لا تشير إلى التحديدات مرجعية للزمن والمكان [1] .

- اتجاه الطائرة نحو الهبوط: يختتم الفصل الذي يرهن مرحلة الانطلاق بمقاطع تحكي بعض الملابسات الوصفية لحدث اقتراب الطائرة من الأرض وهبوطها في المطار؛ من مثل المقطع: "وبعد خمسين من هذه الدقائق ترق صفحة الضباب تحتنا وتأخذ في التقطع و الانتشار فيظهر من الجزيرة الخضراء- بلاد الأندلس – بعض رؤوس جبالها وهي كالجزر في البحر الأبيض الأمواج، ثم يتلألأ طرف من اخضرار سهلها vega, الرحب المديد"[2] .

رغم كون تقنية القفزة السردية تختزل الزمن المادي للأحداث، وحجم الخطاب السردي، وبالتالي زمنه -حيث اختزل السارد خمسين دقيقة دون ترهين لأي حدث أو وصف- فإن هذا المقطع يبدو أكثر اتساعا لاستعماله كما أكبر من الأفعال في الوصف؛ حيث تتحول الموصوفات إلى فواعل لهذه الأفعال التي تحمل دلالة الحركة المتدرجة المستمرة والممتدة على الحاضر: "فترق طبقة الضباب"، "تأخذ في الانتشار والتقطع" فاستعمالها مقترنة بحروف العطف "الفاء" "ثم" الواو" يشير إلى الترتيب والتتالي والتدرج، ومن ثمة يتستغرق خطاب ترهينها زمنا أطول منه في حالة حدوثها متزامنة .

ويتسع الخطاب الواصف من خلال حمل أكثر من صفة على موصوف واحد، و إنشاء صور بصرية متوازية عن طريق التشبيه "رؤوس جبالها كالجزر في البحر الأبيض الأمواج"، والشرح بالعبارة الاعتراضية، و إعطاء الأماكن أسماءها العلمية، ونسبتها إلى بلدها . هذا التركيب بالإضافة إلى كونه يمدد زمن الخطاب برصف الوحدات الوصفية، فإنه يعطي تمفصلا أكثر لهذه المشاهدات برصدها في حالتها الحركية، وبالتالي الإيحاء بقرب أكثر بين ذات الرؤية وموضوعها .

وتشير الحميمية التي يجسدها الاتصال المباشر للضمير المسند إلى السارد بالظرف"تحتنا"، الذي يحوي المشاهد المرصودة إلى احتفاء السارد بهذا الاكتشاف المفاجئ: "فتظهر لنا" ؛ هذا الاكتشاف الذي يشيع في

---

[1] - أنظر دومنيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن منشورات الاختلاف، الجزا ئر، ط1، 2005، ص112

[2] - أمين الريحاني : المصدر نفسه ص 544

المقطع فرح الوصول، ويوجه الوصف نحو التعريف بهذا المكان – باعتباره الوجهة المنشودة – يحدد مسافة وجدانية أقرب بين ذات الرؤية وموضوعها فيتعضد الوصف بوسائل تعريفية متعددة، تجعل رصد الأماكن التي طار فوقها السارد -عند الإقلاع- رصدا عاما ومقتضبا بالمقارنة مع هذا المقطع، رغم أن مسافة الرصد الواقعية متقاربة في المقطعين.

ويتواصل تقلص مسافة الرصد فيزداد التمايز والوضوح بتضييق زاوية الرؤية، فتنحسر المساحات المرصودة بحيث تشمل معالم أقل شساعة، ويطال الرصد المكان ومحتوياتة التي تُمنح تفاصيلها:"ونتبين البيوت في الأرياف والمواشي في الحقول والدخان يصعد من مدخنة حمراء"[1]، إلى أن تنعدم المسافة بين الراصد ومواضيع الرصد، وتنتهي الرؤية العلوية بهبوط الطائرة على الأرض:"وبينما نحن نرقب التغير على الأرض وألوانه يفاجئنا دولاب الطائرة بتحويلها إلى سيارة تدرج على الأرض دروجا عنيفا رجرجا فتنبه للمطار ،مطار اشبيلية "[2]

2-1-1-الرؤية العلوية عن بعد:

ويشير إليها المقطع:"وما عتمنا أن صرنا فوق المياه فدخلنا جوا مثقلا بالضباب يرق في أماكن منه فتخرقه أشعة الشمس الفاترة فتنير رقعة البحر وباخرة تمخر أمواجه هي الحقيقة التي نتصورها وإن كذبها البصر المخدوع الذي يرينا البحر ساكنا والباخرة نقطة في نون السكون "[3]

رغم كون هذا المقطع متصلا مباشرة مع المقطع الذي يسبقه نحويا بالواو مشكلين محطة سردية واحدة إلا أنه يحوي تغيرا كبيرا في طريقة الرصد؛ حيث يتقلص الزمن الذي استغرق في انتقال السارد في الأعلى إلى درجة الانعدام، عن طريق السرعة السردية التي تحملها دلالة الأفعال (ما عتمنا أن - صرنا دخلنا)، وكذا تتاليها واتصالها بحرفي العطف "الواو" و"الفاء" .

لكن صورة المرئيات الملتقطة في الأسفل، وطريقة رصدها، يسجلان مرور الزمن بشكل ضمني ؛ وذلك من خلال التحول في مقدار المسافة الفاصلة بين السارد المراقب ومرصوداته، ومن القرائن التي تشير إلى تغير هذه المسافة، أن الرؤية البصرية أصبحت عاجزة عن رسم المعالم بأشكالها وأحجامها الحقيقية ؛ حيث بدا

---

[1] - أمين ريحاني: المصدر نفسه، ص545

[2]- المصدر نفسه، ص542

[3]- أمين ريحاني :المصدر نفسه، ص 542

البحر ساكنا بشكل وحجم حرف النون وبدت الباخرة نقطة فيه .

وإذا اعتبرنا أن "كل إسقاط للعالم أبعاده (ن) في حيز مكاني أبعاده (ن- 1) إنما هو مولد للمفارقات "[1]، فإن حجم المفارقة في هذه الصورة "البحر ساكنا والباخرة نقطة في نون السكون " يمثله الانتقال بين أبعاد على قدر كبير من التناقض (الباخرة –نقطة) (البحر-حرف)، وهذا التناقض الذي يتيح المفارقة في التعبير، يؤدي إلى التساؤل عن مدى واقعية المشاهدة العينية –رغم تدخل السارد ليؤكد أن هذه الصورة من إفراز الرؤية البصرية (" البصر المخدوع الذي يرينا... ")

ومن البديهي أن الصور الناتجة عن إعاقات الرؤية الحسية ؛ كالعتمة والمسافة "ألف وسبعمائة متر[2]" تنسحب إلى الداخل ليكتمل صنعها فـــ"المسافة تخلق منمنمات على الأفق"[3]، ومن تم تكون نتائج الإسقاطات لنفس الصورة متباينة وفردية، عالقة بها كثير من الشوائب الذاتية.

وإذا كانت كيفية تشكيل الفضاء المرصود ومحتوياته تثير التساؤل حول الاكتفاء بالرؤية الحسية، وواقعية المشاهدة العينية أو انعدامها تماما، فإنها من جهة اعتبارها صورة بيانية قائمة على التشبيه، تثير جملة من التساؤلات حول دلالاتها، وتفضي إلى عقد مقابلات غير محدودة بين طرفي التشبيه ؛ كالصورة الشكلية الهندسية القائمة على الاحتضان وللاحتضان، وكون الباخرة قرينة محيلة على البحر ومميزة له، تماما كما تمنح النقطة الحرف هويته المتعددة المستويات (صوتية، دلالية، خطية...) من جهة، ولكون الكلمة والحرف تمثيلا للغة من جهة أخرى، فإن المقابلة يمكن سحبها إلى (البحر -اللغة). ومن المعروف في التراث البلاغي أن طرفي الثنائية (البحر، اللغة) يرتبطان بعلاقة تشابه تقام على عدة مشتركات من بينها الانفتاح و الامتداد والعمق والعطاء غير المتناهي،بالإضافة إلى السكون الخادع الذي تبديه اللغة المكتوبة على الخصوص إذ تبدو لجاهليها رموزا صامتة، بينما تأخذ عارف رموزها ودلالاتها إلى عوالم أخرى وتمنحه أشياء نفيسة في عمقها.

وهو سكون يشبه السكون الظاهري، والفراغ اللذين يبديهما البحر واللذين يؤديان بالجاهل به إلى الوقوف دون كنوزه، وإذا كان سكون اللغة جزءا من سكون سيميائي لعالم ميتافيزيقي مجرد ينبض بالصخب والحركة

---

[1]-جون ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة : صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط؟، 1977، ص 201

[2]- أمين الريحاني: المصدر نفسه ص542

[3]-غاسطون باشلار:جماليةالمكان ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشرو التوزيع، بيروت، ط3، 1987، ص63

فإن البحر في سكونه يمثل جزءا من السكون المؤقت والعابر للعالم المادي المحسوس المضطرب* .

وإذا كانت مثل هذه التخريجات تخفف من حجم المفارقة الشكلية الناتجة عن هذا الإسقاط، وتبعد الصورة عن كونها نتيجة رؤية حسية موضوعية محايدة وتلقائية، فإن هذه الصورة باستدعائها العلاقة الوثيقة التي عقدت في المدونات التراثية العربية بين البحر واللغة تشير إلى الرؤية الفكرية والثقافية لمنشئها، غير أن مثل هذه الترجمات الحرفية والقراءات المباشرة قد تحجب العمق الذي يربض فيه غموض هذه الصورة ومن تم قد تعصف بدلالاتها الممكنة فسمات الغموض والشمول والإطلاق التي يرمز إليها الحرف "ن" الذي يستعمل كرمز مطلق القيمة والهوية في مختلف ميادين المعرفة –تكشف حلمية الصورة وتجعلها "أكثر من مجرد لعبة الأبعاد، فحلم اليقظة ليس هندسيا، الحالم يلتزم بشكل مطلق "[1] .

وبذلك يمكن القول أن هذه الصورة لا تحقق شعريتها انطلاقا من المفارقات على المستوى التعبيري فحسب، بل بالاستناد إلى مبدأ "الالتباس" الناتج عن "الحضور المزدوج لدلالة المطابقة ودلالة الإيحاء"[2]، وينسحب التباس الصورة على طبيعة الرؤية بين كونها حسية، و كونها تمثيلا سيميائيا ذا بعد فكري، تجريدي محض.

ويقترن انزياح الخطاب الناقل لحيثيات الرحلة -في مرحلة من مراحلها- بانعطاف في المستوى الاستبدالي، حيث توجه الرؤية -بسبب المسافة الكبيرة الفاصلة بين السارد المراقب والأرض إلى فضاء آخر بمؤثثات جديدة: أشعة الشمس، الضباب ،السماء...إلخ.

لكن محدودية العناصر المؤثثة، وطغيان عنصر الضباب عليها، وكذا طبيعتها الهوائية المائعة، تجعل خطاب الوصف الراصد للفضاء الخارجي يتجه نحو التعميم أكثر، إلى أن يختفي: "فنظن أننا نطير طير الهون . والسبب في ذلك هو الفضاء حولنا فليس فيه شيء جامد ساكن يصحح البصر المخدوع "[3]، وهو ما يجسد مقولة "الطائرة قد ألغت كل إمكانية قصصية للرحلة"[4] .

---

* هذه الرحلة تمت في ظرف تسوده هدنة بين أطراف الصراع الإسباني وهدنة عالمية لكنها تحضير هادئ للحرب العالمية الثانية.

1- غاسطوباشلار : جماليات المكان، ص65

2- محمد القاسمي: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، مجلة فكر ونقد، السنة السادسة، ع، 58، أفريل، 2004، الرباط ص75

3- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص544

4 - دانيال هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ص52

وهو ما نلحظه عند انتقال الرصد إلى الفضاء الداخلي المغلق (داخل الطائرة)، إذ يكتفى السارد بنقل بعض المشاهد التي تصف الطائرة، دون رصد أحوال أو مواقف أو قصص بسيطة يشارك فيها أو ينقلها عن غيره من الركاب. ويُعوض الاتّجهان؛ القصصي والوصفي الغائبان بنمط خطابي يقوم على التعليق، والأخبارالعلمية، والتأملات الفلسفية، برؤى إدراكية مجردة، من منظور معرفي وسياسي، كاسترسال السارد في رسم المسار الذي تسلكه الطائرة، والاستطراد -خلال ذلك- إلى سرد معلومات فيزيائية عن الحركة المنحنية والمستقيمة.

كما أن "الأرض" تدرك من خلال رؤية علمية فكرية معممة، فتتحول البقاع المتمايزة التضاريس التي نقلتها المشاهدات العينية سابقا إلى الأرض "العالم"، وتنتقل الحركة من جزئياتها إليها "وهي تدور تحت الطائرة دورتيها اليومية والسنوية فيسرع الضباب فوقها من الشمال إلى الجنوب " [1] . فدورتي الأرض اليومية والسنوية لا يمكن رصدها حسيا أو الشعور بها ولكن تقدم بناء على معرفة علمية سابقة يتم توظيفها كإخبار سردي لإتمام المشهد، و بهذا نجد أن "وظيفة العين المشاهدة التي ما دام ليس لها ما تفعله قد توقفت عن النظر إلى شيء بالذات وأخذت تنظر إلى العالم "[2]

وعند توجيه الرؤية نحو الذات، فإن هذا التعميم والشمولية اللذين ترصد بهما الأرض، واللذين يتناسبان طردا مع مسافة العلو ينعكسان عليها ؛ فتُرصد ضمن هذا الفضاء الجديد (العالم) بسمات الانفتاح والشمولية، ويبرزها الخطاب المسند إلى ضمير المتكلم الجمع، ذاتا انسانية موحدة دون تفاصيل مميزة لها، ودون أن تكون شخصية في قصة،: "نحن الصبية الجبابرة أبناء العلم ندرك حرفا من الناموس فنعقل يوما في استعماله ونحن أياما نسالم هذه الأرض حينا فننثر عليها ماء الورد من عليائنا وحينا نرميها بالحديد والنار، والأرض تستمر في دورانها ولا تبالي بحديدنا ولا بماء الورد"[3]

فالعلاقة الجدلية القائمة على التصادم والتصالح، لا تعقد بين ذوات إنسانية منتمية إلى هويات مختلفة، تمثل عوامل الصراع، ولكن بين قطبين مجردين هما الإنسان والأرض، كفضاء محايد يشخص بوعي اللامبالي، الذي لا يلتفت عن وظيفته الأساسية :"تستمر في دورانها ولا تبالي بحديدنا..."

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه ص543

[2]- غاسطون باشلار: جماليات المكان ص189

[3] - أمين الريحاني : المصدر نفسه، 543

ومن جهة أخرى، نلاحظ أن الأفعال الواردة في المقطع كلها صادرة عن "الإنسان"، ولا تقابل بردودها، كما أنها بعيدة عن الحدث والحركة الحسيين (ندرك، نعقل، نحن، نسالم)، وفعلا الحركة الوحيدين (ننثر ـــ نرمي) يخرج بهما سياق المقطع عن دلالات الحركة الحسية، ليدخلا -عن طريق الكناية- ضمن مفهومين مجردين (السلم ،الحرب)، مما يجعل المضمون القصصي للخطاب نمطيا يحمل سمة إمكانية الحدوث من خلال تعميم عناصر الشخصيات ـــ الحدث والفضاء الزمني ـــ الذي يرصد اللحظة الدورية العامة "حينا" و"حينا" والفضاء المكاني العام (الأرض)

وانطلاقا مما سبق يمكن إجمال خصائص الرؤية العلوية من الطائرة بمسافتيها؛ القريبة والبعيدة عن الأرض وبزمنيها ؛ الانطلاق ،التحليق، والاقتراب من الوصول، في الجدول الآتي:

	الانطلاق	التحليق	الاقتراب من الوصول	الوصول
موضوع الرؤية	تضاريس ممتدة على مساحة جغرافية واسعة	-تضاريس أرضية مشوهة -السماء: الضباب،الشمس، -فضاءداخلي مغلق	تضاريس مرافق (بيوت +تفاصيل أخرى	رؤية أفقية
موقع الرؤية المرجعي ومسافاتها	علوية عن قرب	علوية عن بعد	علوية عن قرب	
نمط الخطاب	وصفي	تعليق،تأملات، إخبار	وصفي	
نوع الرؤية	خارجية موضوعية	خارجية ثم داخلية ذاتية	خارجية ذاتية +خارجية موضوعية	

2-1- الرؤية في محطة العبور :

يمثل الفصل الثاني المعنون بـــ "نورالأندلس" محطة العودة من مدريد إلى الجنوب، وتعتمد الرؤية في هذه المحطة تقنيتين سينمائيتين هما "التركيب" و"التكبير"[1] وتنعكس سمة هاتين التقنيتين على فضاء النص عبر وحداته المختلفة (فقرات – جمل – كلمات)، حيث يتم تفريع المشاهد بصفة منتظمة من العام إلى الخاص بتركيز الرؤية كل مرة على المشهد الجزئي المعزول من المشهد العام في فقرة منفصلة لتقديم تفاصيله.

فالأندلس من منظور علمي جيولوجي وتاريخي وجغرافي، تتشكل بصفة جزئية ضمن شبه الجزيرة الإيبرية وتقسم إلى جزئين ؛ الأندلس العليا والأندلس السفلى، ثم تفصل الأندلس السفلى بذكر مناخها وتقاسيمها الجغرافية، و يكتفي السارد خلال ذلك بالإشارة إلى الوادي الكبير فيها، ليؤخذ ضمن الفقرة الموالية ويتم تركيز الرؤية عليه من خلال عرض أوصافه وسرد حكاية فيضانه في إشبلية سنة 1917.

وبهذا فإن المقاطع التي تصف هذه المواضيع تبدو نصوصا منفصلة متوازية في الفضاء الكلى للنص، ولكنها تتقاطع لتشكل حلقات مدمجة عن طريق الموضوع المتكرر بين فقرة وأخرى تليها كالآتي:

---

[1]- انظر تعريف تقنيتي التركيب والتكبير لدى بوريس اوزبنسكي: شعرية التأليف، ص30 وانظر كذلك:هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ص 157-158

ف1: "يقول علماء الجيولوجيا إن الأرض التي تدعي اليوم الأندلس هي الجزء الأخير من شبه الجزيرة الإيبرية الذي قذف به من جوف الأرض..." "

ف2:"وإن شبه الجزيرة هذه التي كانت مغمورة بالماء(...) وتفتت صخور نارية في قعره..."

ف3: "وإن الضغط الناشئ عن ذلك التفتت وتلك الانفجارات(...)فتبرز الأرض فوق المياه بسائط منخفضة في بعض الأحايين وربى وتلالا و جبال(...) كهذه الأرض التي نحن الآن فيها..."

ف4:"وهذه البلاد ،الأندلس، تقسم جغرافيا إلى قسمين: الأندلس العليا والأندلس السفلي......"

ف5: "هذه الأرض الخصبة، الناعمة الجوانب يشقها النهر الذي أسماه العرب الوادي الكبير..."

ف6: "وإن الوادي الكبير هذا لأكبر نهر في إسبانيا بعد نهر دويرة (...) شاهدته مرة في إشبيلية في ربيع سنة 1917، يوم بلغ ارتفاع المياه خمسة أمتار ،فاستحالت أسواق المدينة أنهرا وساحاتها بحيرات"[1]، تمتد هذه الفقرة على ثمانية أسطر كلها في وصف الوادي الكبير

هذا البناء الذي يفرزه الوصف الرابط للعناصر المتفرعة عن بعضها بعلاقة الاحتواء، يتكئ على رؤية مجردة من منظور علمي، ويعتمد على صياغة مادة إخبارية وفق هذا الإنشاء الاستطرادي، ولا يوظف الرؤية الحسية بشكل أساسي، ومن ثم لا يشير بشكل مباشر إلى موقع مكاني مرجعي حقيقي للسارد، بقدر إشارته إلى موقع تأليفي مجرد .

بينما تجسد المقاطع التي توظف تقنية "التركيب" الرصد البصري بشكل مباشر؛ حيث يقوم الرصف المتتالي للعناصر المرصودة على علاقة التجاور المكاني الواقعي بينها، باعتبارها أماكن عبور حقيقية لكنها "مجرد نقاط انتقال سريع أو توقف مؤقت"[2] قد تم المرور منها وهي ثابتة ضمن فواصلها .

وعلى مستوى الخطاب تمر"الأندلس" بطريقة المتتالية الخطية، ضمن وحدات الشريط الوصفي مرورا متناوبا متسلسلا ،هذا التناوب والتسلسل يحولان دون استيعاب كل وحدة (فقرة) لأكثر من مشهد واحد،ودون الإسهاب في تفصيل كل مشهد. ويشير التتالي من جهة أخرى إلى كيفية وجود المراقب –واقعيا-

---

[1] - أمين الريحاني :المصدر نفسه، هذه الفقرات متوضعة بهذا الترتيب مع تفصيلات أخرى في ص 546، ص 547

[2] - عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، لابن حزم، دار الهدى، للنشر والتوزيع المنيا5 ميدان الساعة، ط؟، 2004، ص 101

بحيث يكون في مستوى واحد من مرئياته، ومن ثم تتعذر عليه الرؤية الشاملة التي يتيحها المرصد الذي يعلو المشهد.

ويشير من جهة أخرى إلى وتيرة تقدمه بصفة خطية، أفقية نحو مرصوداته ؛ كما توضح هذه المقاطع المتوضعة في فقرات النص على الشكل الآتي:

ف$_1$ "إن أجمل بقعة هي هذه التي بين قرطبة و إشبلية..."

ف$_2$"هي ذي الطبيعة في مجدها و لطفها..."

ف$_3$"هاك الوادي الكبير..."

ف$_4$"هذه قرمونة قائمة على رأس الرابية..."

ف$_5$"وهي ذي قلعة وادي الغار..."

ف$_6$"ومن إشبلية نصل إلى قرية حسن الفرج على ضفة النهر "

ف$_7$"وفي سيرنا جنوبا نمر بقرية الأختين..."[1]

تحدد أسماء الإشارة التي تفتتح الفقرات مسافة فاصلة بين السارد و مرصوداته حتى وإن كانت تحدد مسافة قريبة بينهما ، ويحيل تتاليها واقتران الأسماء التي تشير إليها بأدوات العطف، إلى المسح التتابعي لمشاهد ثابتة من قبل مراقب متحرك [2]

وعلى مستوى الخطاب فإن أسماء الإشارة علامة على فوريته[3]، مما يجعل المشاهدات العينية مزامنة لترهينها، وبالتالي ترصف المرصودات ضمن وحدات متتالية تخلق إيقاعا زمنيا يوحي بتحرك ذات الرؤية وينبئ بسرعة تنقلها أفقيا من نقطة إلى أخرى.

هذه السرعة التي تزيد بمرور زمن الخطاب وزمن التنقل، تتناسب مع كم الأمكنة والمرصودات طرديا،

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 551

[2]- بوريس أسبنسكي: شعرية التأليف، ص27

[3]- آن بانفيلد:الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ترجمة:بشير القمري، مجلة آفاق، ص105-106

ومع حجم الخطاب عكسيا ؛ بحيث تتقلص الوحدات التي تضم المشهد، وتضغط إلى جمل تُرصّ ضمن فقرة واحدة، مما يفضي إلى "خلق رصيد من التراكم المعرفي والسردي"[1] يزيد من كثافة المادة الإخبارية : "وهذه الكروم التي تطبق الآفاق تذكرني بكروم زحلة وهذه مدينة شريش المشهورة بخمورها، إننا الآن في الطرف الجنوب الغربي من الأندلس السفلى حيث تكثر كذلك المناجم والمرافئ التاريخية ففي جوار شريش ،في شمالها الغربي ،سان لوكارده براميد..."[2].

وإلى جانب التراكم عن طريق الإخبار المتتالي، والوصف الومضي يستخدم السارد تقنيات أخرى، لتسريع الخطاب عبر اختزال هذه المسافات التي قطعها في الفضاء الواقعي، باستعمال القفز المكاني الذي يتضمن بالضرورة قفزا زمنيا : "وانتهينا في طريقنا الجنوبية إلي رأس بر دونها فجنحنا منه إلى الشرق الجنوبي وبعد أربعين أو خمسين كيلومتر دخلنا في غابات الصنوبر والسندان" [3] .

إلى جانب تقنية القفز، تعكس تقنية الاستباق السرعة التي يتحرك بها المراقب واقعيا. وتشير مضاعفة السرعة من خلال اختزال المسافة المذروعة في آخر الفصل ،إلى رغبة السارد في إنهاء السرد، وغلق المشهد، وتشوفه كشخصية التجربة الرحلية إلى محطة الوصول :"وهانحن أولاء على بر آخر نطل على الأبحر الثلاثة: الأقيانوس، الخليج، والبحر الأبيض المتوسط وبعد أن نطوي أكواع الطريق ونحن نهبط إلى مستوى البحر ونشرف على جبل طارق نصل إلى نهر العسل الذي يشرف مدينة الجزيرة"[4]

حيث تضم عبارة "نطوي أكواع الطريق "مسافة زمنية ومكانية متجاوَزة يشير إليها الفعل "نطوي".

وبرغم أن هذه المشاهد الوصفية تبدو منفصلة ؛ باستقلال كل وحدة بمشهد، إلا أن تتاليها و ترابطها نحويا، يجعلها تشكل وحدة وصفية وسردية واحدة تضم مشهدا واحدا هو "طريق العودة "وبرغم خلو المشهد من التبئير الزمني سوى الظروف التي تعتبر من المبهمات الزمنية مثل"الآن"،"بعد"، إلا أن هذه التعاقبية المكانية تمنح الرصد إيقاعا زمنيا سريعا.

كما تشير تقنية الاستباق في رصد الطريق إلى إمكانية وجود مخطط سردي مسبق، سواء كان ذهنيا

---

[1]- عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر مستويات السرد، ص 229

[2]- أمين الريحاني المصدر نفسه ص552

[3]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4]- أمين الريحاني :المصدر نفسه، ص552

لكون السارد يمر بأماكن يعرفها يمكن التنبؤ بها قبل وصولها، أو مخطط مرجعي يتمثل في خريطة ترافق السارد، وبالتالي تتعالق الرؤية الحسية مع الرؤية المجردة التأليفية، ويتداخلان لنقل عالم مرجعي واقعي إلى "عالم من العلامات"[1].

ويجسد المحور الاستبدالي هذا المرور السريع للمراقب على مرصوداته، ويسهم ،من جهة أخرى، في تشكيل الإيقاع التعاقبي السريع للخطاب،حيث تمثلت مواضع الرصد عموما في المدن والقرى والجبال، السهول، والأودية، والطواحين، والقلاع، والأبراج. وهي عناصر تؤثث الفضاء المفتوح الذي يتسم بالامتداد "ولا تحده حدود كالبحر أو الصحراء أو البر وغيره "[2]، ويمكن التقاطها عن بعد، بالمرور السريع، في حين تغيب المعالم الأكثر تمفصلا ؛ كالشوارع، والبيوت، والبنايات الرسمية، والمرافق التي تستدعي اقترابا أكثر، زمنا أطول، وسرعة تنقّل أقل.

ولما كانت المرئيات عبارة عن معالم مفتوحة، وكان الزمن لا يتسع لوصفها ،أو تفصيل جزئياتها، ويتعذر على السارد دخولها، فقد عُوض الوصف الخطي بتقديم صور سردية برؤى مجردة، متعددة تكسر هذه الأفقية مؤقتا ؛ بحيث ُمثّل كل فضاء أو مشهد وفق اختيار سردي معين يعكس رؤية داخلية للمراقب، إلى جانب الرصد الجغرافي الخارجي ؛ فقلعة وادي الغار مثلا تُبأر -قبل انفلاتها من عين المراقب- برؤية ذاتية داخلية، من خلال حكاية علاقة حميمية :"هي ذي قلعة وادي الغار(alcala de cudaira) فرن اشبيلية ومرود خبزها، وزاوية من زوايا القلب الشارد في الرحلة الأندلسية الأولى فلطالما فر هاربا إليها من الحب وعاد منها إلى العاصمة والحب رائده"[3].

فبالإضافة إلى كون القلعة فضاء جغرافيا يكتسي قيمة نفعية استراتجية ؛ " فرن اشبيلية ومرود خبزها"، فهي فضاء ذهني مجرد تتقلص فيه الأبعاد الجغرافية إلى أبعاد مجازية "زاوية من زوايا القلب الشارد"، هذه الأبعاد لا يمكن قياسها ماديا ولا تمتلك مرجعا واقعيا

وإذا كان التعتيم الحكائي الذي يقتضيه المرور السريع، لا يسفر عن حيثيات القصة ؛ كالشخصيات والزمن، فان الوقع الوجداني على الذات المتكلمة يترجمه احتفاظ الحكاية بشحنة وجدانية عالية، وبكثير من

---

[1] - جون ريكاردو :قضايا الرواية الجديدة، ص 205

[2]- عمر عبد الواحد: بنية الخبر، ص103

[3]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص551

الشوائب الذاتية بعد هذه المدة الزمنية الفاصلة بين وقوع الحكاية وبين زمن سردها أثناء هذه الرحلة *

وفي كثير من مثل هذه المقطع، نجد "الرؤية العينية تقيم علاقة عابرة مع هذه المشاهد العابرة"[1]، هذه الرؤية وامضة، مقتضبة على الصعيد التركيبي، لكنها مكثفة، ممتدة إلى العمق على المستوى الاختياري .

ورغم سمة الموضوعية التي تبدو عليها الرؤية أثناء تقديم المعالم ضمن محطة العبور، فإنها لا تخلو في كل وحدة من الذاتية، حتى في الإخبار العلمي المقدم عن الوصف الجغرافي في ظاهره :"وهناك الأراضي التي تهبط وتعلو برفق ورشاقة فتبدو كالأراجيح وقد غرست بالزيتون صفوفا كأنها صفوف العمد في الجامع الكبير أوصفوف الجنود، جنود السلام[2] .

ولا تتبدى ذاتية الرؤية هنا من خلال تشخيص هذه التضاريس، وإضفاء صفات الإنسان، وبالخصوص صفات الطفولة "تعلو برفق ورشاقة"، واستدعاء قرينة الأراجيح المحيلة على اللعب والمرح الطفولي فحسب، بل من خلال توظيف الرمز في تشبيه صفوف الزيتون بصفوف الجنود، والإلحاح على تحديد وظيفة الجنود، من خلال إضافتها "للسلام" لإبعاد ملامح الحرب، وكذا الجمع بين عمد "الجامع" المعلم العربي، وصفوف الزيتون، وجنود السلام في هذا الفضاء الذي ينأى عن مسرح الحرب الحاضرة، دون أن يخلو من آثار حروب الماضي.

وتتواتر المقاطع التي تتسلل فيها الرؤى الذاتية من بين ثنايا الوصف المحايد على غرارالمقاطع الآتية:

-"وفي بينا فلور (penaflor) شلالات تدير مياهها طواحين حديثة وقديمة وبين القديمة طاحون من عهد العرب لا تزال عامرة "[3]

-"وهذه الكروم تذكرني بكروم زحلة..."[4]،

-"هي البلدة التي احتلها موسى بن نصير..."[5]

---

*قد يكون هذا المقطع إشارة إلى قصة حب لإحدى الشخصيات التاريخية، وقد تكون ذكريات للسارد مع القلعة أثناء رحلته الأولى إلى الأندلس سنة 1917

[1] - حسن نجمي :شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية المركز الثقافي العربي، بيروت /الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 234

[2] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص551

[3] - المصدر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4] - المصدر نفسه، ص 552

[5] - المصدر نفسه، ص551

تشترك هذه المقاطع في كون تحفيز المرئيات المرصودة للذاكرة لاسترجاع معالم أخرى ضمن مكان آخر أو زمن آخر، يقرن في الصورة الجديدة المرئيات الموصوفة بزمن، أو حدث، أو مكان مشابه، مما يحيل على تلازم المشاهدات العينية والذاكرة "فالعين لا تشتغل دون ذاكرة "[1] .

وسواء تعلقت هذه الذكريات بالأنا الجمعي، أو الفردي للذات الساردة، فإن رصد المرئيات الذي يتم بالمشاهدات العينية، ويعضد بإدراك داخلي، ومجرد "يخبرنا عن المدرَك بقدر ما يخبرنا عن المدِرك،وما نسميه موضوعيا ا إنما هو الأول وما نسميه ذاتيا إنما هو الثاني "[2].

ولا يتسع السياق للاستفاضة حول مكامن الرؤية الذاتية، ودلالاتها عبر مقاطع الفصل، غير أننا نشير إلى خاصية أخرى تشترك فيها هذه المقاطع، وهي إبراز الخطاب لهوية المعالم، ونسبتها إلى مرجع مزدوج ؛ حيث يتضمن الفصل كما كبيرا من أسماء الأعلام لأماكن، وشخصيات، تمثل الهوية الأندلسية العربية نسبة كبيرة منها كما يبين الجدول الآتي:

عدد أسماء الأعلام:(أماكن وشخصيات)	نسبة الأعلام العربية	نسبة الأعلام الإسبانية	نسبة أعلام لهويات أخرى
90 اسما	60%	24%	15%

ولا تتوزع الهويات المختلفة، والمتقاطبة على الفضاءين المتقاطبين ؛ فضاء المرتحل منه، وفضاء المرتحل إليه، كما تشير أدبيات الرحلة، بل يحتضنها الفضاء نفسه (المرتحل إليه)، وهي سمة تميز الرحلة الأندلسية على الخصوص.

وإذا كان الإزدواج (عربي،إسباني) لنفس المعلم يشير إلى خاصية "عدم الامّحاء" ،وهي إشكالية ذات مستويات متعددة، يبرز مستواها الشكلي في الفضاء النصي، من خلال كتابة الكلمات العربية الأصل بحروف إسبانية مثل (القرية-elcarpio)،(مدينة الزهراء medva azahra)،(حلفة heulva)،(حسن الفرج Azna elfarache) ،فإن هذا التمثيل المزدوج أو المتعدد وإن شكل تعدد الهويات واللغات والأصوات، وهو ملمح

[1] - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص157

[2] - تزفيتان تودوروف:الشعرية، ص58

يطبع الرؤية في مستواها الفكري بسمتي الانفتاح والحوارية، فإن مروره السريع في هذه المحطة يتجه نحو اتخاذه لشكل الدليل التوثيقي، والموسوعي برؤية إعلامية تبرز الوظيفة الإخبارية التعليمية للسارد، دون أن يتيح وظيفة التحليل والسرد والوصف المسهبين اللذين يستدعيان وضعية أخرى للسارد كالتجوال والتوقف.

1-3- رؤية السارد الجوال

تتكثف حركية التجول التي تلازم السارد مند انطلاق الرحلة بشكلها المرجعي الواقعي، بعد الوصول إلى فضاء المرتحل إليه ؛ إذ يشرع في التنقل بين معالم هذا الفضاء راصدا مرئياته من مواقع مختلفة.

وعلى مستوى الخطاب، تتمحور مواضيع الرصد في هذه المحطة السردية التي تمثلها الفصول الواقعة بين الفصل الثاني والفصل التاسع عموما، حول مظاهر العمران القديمة، كالمساجد، والكنائس، والقصور، والأبراج، والقلاع، والأديرة، والتحف الفنية مثل التماثيل،واللوحات التشكيلية،والزخارف والنقوش. ومظاهرالجغرافيا الحضرية؛ كالشوارع، والبيوت، والحدائق، والفنادق. والتضاريس الجغرافية الطبيعية؛ كالوديان والجبال والسهول وغيرها. ونماذج للطبائع البشرية لشخصية الرجل والمرأة في المجتمع الإسباني . وتشكل المدن والقرى معالم جغرافية مؤثثة بهذه المرصودات من جهة، ومسرحا للحكايا التاريخية من جهة أخرى، وهو ما يمنح المكان في هذه المحطة خصوصية البعد السردي، حيث يصبح عنصرا قصصيا، وليس مجرد مرفق عابر أو إحداثيات معلّمة على الخرائط

وقد أفرزت هذه المواضيع فضاء سرديا مغايرا لفضاء العبور؛ فالمدن أو الإمارات التي قدمت تقديما مقتضبا أو اكتفى السارد بمجرد الإشارة إليها وتسميتها والتي رصفت كجزئيات متتالية في لوحة واحدة هي "الأندلس"، تفصل عن بعضها ليعاد تشكيل كل مدينة كلوحة مستقلة، تُرصد بتفاصيل أكثر دقة، ضمن وحدة نصية أكبر هي "الفصل"، ويمثل عنوان كل فصل توقيعا للوحة والذي غالبا ما يتعلق باسم الفضاء الذي تم رسمه؛ مثل فصل "اشبيلية"، أو بأخذ أحد عناصره الجزئية الذي تم تركيز الرؤية عليه بشكل خاص ضمن فضائه الحاضن؛ مثل الفصول: "أبطال طليطلة"، "معرض فني في دير"،"برغوس بلد السيد"،"طبائع الأرض وأهلها".

وتتعالق مواضيع الرصد بعلاقة احتواء، حيث تشكل دوائر متوازية ؛ فالتحف المختلفة كالتماثيل، والصور، والنقوش، والزخارف، واللوحات التشكيلية، تؤثث فضاءات داخلية لأماكن مغلقة ؛ كالمساجد،

والأبراج، والكنائس، وغيرها. وهذه المعالم تتضمنها فضاءات أوسع ؛ كالشوارع، والساحات، والضواحي التي تتموضع ضمن القرى والمدن التي ترصد بدورها، مؤطرة بمناطق أوسع ؛ كالإقليم الشمالي أو الجنوبي .

وتوحي طبيعة هذه المواضيع، وكذلك تموضعها في الفضاء السردي بخصائص مواقع الرؤية، التي تم رصدها منها ،ولعل أهم هذه الخصائص : التعدد، والتنقل .

فالسارد باعتباره ذاتا للرؤية يتجول عبر هذه الأفضية التي تمثلها المدن بصفة عامة، والتي تقوم على التغير في وتيرة الانتقال بين المرور السريع، والسير المتأني، والتوقف، ومن تم اختلاف مواقع الرؤية وتنوعها بين الداخل والخارج، ومسافاتها بين الاقتراب و الابتعاد، ومجالاتها بين الاتساع والانحسار، وكذا أبعاد المرئيات المرصودة ضمن هذه الفضاءات.

ويمكن تحديد بعض أهم أنواع الرؤى من حيث الموقع المكاني المرجعي، تبعا لأنواع الفضاء الذي تم الرصد ضمنه ؛ إذ ترتبط مواقع الرؤية واستراتجياتها بطبيعة الفضاء، ويمكن أن نعتبر بناء على ذلك، أن الرؤية في محطة التجوال –عموما- احتلت مواقعها ضمن نوعين من الفضاءات ؛ الفضاء المفتوح الذي يمثل الخارج، والفضاء المغلق الذي يمثل الداخل .

ويمكن تحديد مجمل الرؤى التي شكل الموقع فيها خصوصية الخطاب في المقام السردي الأول(حكاية المسار)، وبصفه خاصة في محطة التجوال في الأنواع الآتية :

--الرؤية المجهرية:

من الواضح أن هذه التسمية لا تحدد موقع الرصد بصفة مباشرة، بقدر تحديد خصائصه من خلال التقنية المستعملة، ومجال الرؤية الذي تشغله المرصودات.

ويعود إدراجنا لمصطلح "مجهرية" ضمن المستويات المكانية إلى كون هذه الخصائص؛ من تكبير، وتقريب، ومحدودية الأبعاد، تحدد موقعا معينا للمراقب الذي يكون -في أغلب الحالات التي مثلت رصدا مجهريا –متواجدا ضمن فضاءات معينة، مشكلا فضاء مغلقا ؛ كداخل القصور، أو الكنائس، أو المساجد، وتكون موضوعات الرصد مؤطرة بحيز داخل هذه المعالم ،ثم داخل إطارها المباشر الذي يضم مكوناتها.

ومن البديهي أن يكون الراصد منفصلا عن مرصوداته، ومقتربا منها، ثم مخترقا لأطرها ؛ كما في المقاطع التي يعاين فيها الزخارف والنقوش واللوحات التشكيلية، والتي تواترت بصفة خاصة في قصر اشبيلية،

وكنائسها، وجامع قرطبة ؛ على غرار هذا المقطع : "وهذه مناطق أخرى من الحروف الكوفية، وإن كانت ألفاظها مشوشة، تتخللها دوائر مذهبة، تحتوي على صور أسد وأبراج أو قصور بالأسلوب الغوطي ،إن هذا التقطيع لجميل . بل هو في نظري ذروة بلغها الفن المزدوج ،ذروة فنية ذوقية ،فالمنطقة العريضة الطويلة المتواصلة من الكلمات الكوفية تتعب البصر وترهق الذهن المستكشف خفايا ألفاظها، فيجئ هذا التقطيع مريحا بأسده وأبراجه، ومفرحا بتناسقه وانسجامه وسهولة بيانه"[1]

يعتمد الرصد في مثل هذه المقاطع على النشاط البصري الذي يُكثف لرسم معالم المشهد بحيث يتم التركيز على أشكال صغيرة الأبعاد (حروف، كلمات، أشكال هندسية) مؤطرة بحيزات محدودة المساحة كالأعمدة و التيجان ومساحات من الجدران أو محتويات لوحة. ويشير السارد المراقب إلى هذا التكثيف؛ حيث تصبح المشاهدة "تأملا" و"تمعنا" أو" إعادة النظر" لرصد مرئيات تستدعي دقة أبعادها هذه المعاينة، وإذا كان "تركيز الانتباه هو نوع من العدسة المكبرة"[2]، فإن هذا التكبير يبرز عبر وحدات الخطاب الناقل لهذه المشاهد، من خلال صيغ صرفية كصيغة الجمع "الأسد"،"الأبراج"، التي تجعل الصور الذهنية لهذه الدوال تبدو حقيقية الأبعاد ــ لولا التأطير الذي يوضحه سياق المقطع، وكذلك من خلال إضفاء صفات الامتداد والكبر "عريضة، طويلة، متواصلة".

وإذا كانت هذه "الصور" ساكنة صامتة، فإن الحركة الخارجية تُبث فيها بنسبة تجعلها موحية بدلالات معينة، عن طريق اختيار صفات وموصوفات، واختيار طريقة رصفها إلى جانب بعضها؛ كما في هذا لمقطع :"فمن الرموز الحيوانية إلى الأشكال الهندسية إلى التوريق والتخريم إلى الوجوه الساحرة والساحرة المروعة"[3]، وعن طريق إسناد أفعال بصيغة الحاضر إلى شخوصها :"تمثل آدم وحواء يعظمان مريم العذراء "[4].

كما تعطي الإشارة إلى الحكايات التي تحملها مضامين الكتابات الصغيرة المنقوشة على مختلف المعالم بعدا حركيا لهذه المقاطع، وتجعل منها قرائن سردية لحكايات وخطابات دالة :"ويرفعون على أيديهم التابوت المحتوي على جثة كريستوف كولومبس وعليه كتابة هي توبيخ لأمريكا الناكرة الجميل العاقة أمها إسبانيا "[5].

---

[1]- أمين الريحاني : المصدر نفسه، ص 568

[2]- غاستون باشلار : جماليات المكان، ص151

[3]- المصدر نفسه ص641

[4] - المصدر نفسه، ص564

[5]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 563

ويفرز انخفاض سرعة التنقل الواقعي للسارد، التي تصل حد الانعدام أو الوقوف المصرح به من مقبل السارد، وقفات نصية تغير وتيرة السرد وسرعته: "أطلنا الوقوف في الكاتيدرائية وما كان غرضنا هذه المرة غير إعادة النظر(...)"، و تعد مثل هذه المشاهد الوصفية، رغم انتمائها إلى المقام السردي الأول المرهِّن لحكاية المسار، عرقلة وتوقيفا لهذا السير السردي، من خلال الوصف، ومن خلال الحكايات التاريخية التي تحيل هذه اللوحات والتحف على الاستطراد إليها ؛ كما توضح المقاطع التي يبدأ السارد فيها من وصف الزخارف المبالغ فيها في الكنائس الإسبانية، مستطردا إلى مداخلات في الفن الإسباني وأصوله، وإلى سرد سيَر بعض الفنانين و تحليل لوحاتهم[1]

- الرؤية من الأعلى:

يحضر هذا الموقع في محطة التجوال بنفس خصائصه في محطة الانطلاق، ويكمن تمييزه في هذه المحطة، من طريقة تحرك المرصد وسرعته التي ترتبط بوسيلة النقل (السيارة) ؛ إذ تكون الرؤية ،رغم احتلال الراصد لموقع علوي في نفس المستوى الأفقي المقابل للمرصودات، متجهة نحو الأمام ويكون الراصد بذلك، رغم المسافة التي تفصله عن مرصوداته، جزءا من هذا الوسط المرصود ؛ كما في هذا المقطع: "بلغنا من علو الممر ثمانمائة متر،ثم أخذنا في الهبوط فأطللنا بعد قليل على السهول الفيح المتموجة اخضرارا على الجبال المكللة بالثلج هناك في الأفق الجنوبي البعيد ــــ هناك (السيراده نيفادا)"[2]

لا يتضمن هذا المشهد خصائص المواقع العلوية المتحركة للرؤية فحسب، بل يشير بسهولة إلى كيفية هذا التحرك ؛ بحيث يحدد المكان المنخفض بعد المكان المرتفع، والذي يفصح دفعة واحدة عن مجال رؤية واسعة يغطي (السهول الفيح)، والجبال التي يجعلها الظرف "هناك"موازية للسهول ،هذا التدرج بين الانخفاض والارتفاع وظهور تضاريس كثيرة في مستوى واحد، يشير إلى أن المراقب يسير في خط أفقي مطابق لمستوى هذه المشاهدات الشاسعة، وهي الصفات المحيلة على السيارة التي بدأت في الصعود إلى الأعلى، مخلفة وراءها هذه المرصودات.

وعلى غرار هذا االمقطع تشير خصائص الخطاب بصفة مباشرة وواضحة إلى موقع الرؤية وكيفيتها، خاصة في الإقليم الشمالي الكثير النجود والأحضان، و لم يشكل هذا الموقع خصوصية سوى في المقطع الآتي:

---

[1]- المصدر نفسه، فصل إشبيلية حيث تمتد هذه المداخلات من ص562 إلى ص582

[2]- المصدر نفسه ص 623

"مثل لنفسك نجدا من الأرض ثمانمائة متر فوق سطح البحر فيه ضلوع وتجاويف هي منازل المياه ومجاريها، وبطاح شاسعة مزروعة قمحا،مغروسة زيتونا يحيط بها عند الأفق هلال من الجبال العالية ،ثم مثل وسط ذلك النجد رابية صخرية تعلو مئة متر عن مستواه يجري عند سفحها ويكتنفها نهر نشيط ضحاك هو الطاخوس فتصل صخور ضفتيه العاليتين بالصف الأول من الحجارة المرصوفة المتراصة على تلك الرابية، وقد تتخللها خطوط وحروف رفيعة معوجة كالظلال الممدودة المتقطعة ـــ هي ذي طليطلة بأسواقها وبيوتها المزدحمة وهي ذي في بيئتها الجغرافية "[1] .

باعتبار وقوع المقطع في افتتاح الفصل، وباعتبار هذا الأخير يمثل مشهدا واحدا هو مدينة طليطلة، فإن موقع الرؤية علوي ؛ "إذ تعطي في البداية نظرة شاملة عامة للمشهد من وجهة عين الطائر "[2]، غير أن المشهد يخلو من أي إحالة ضمنية أو صريحة إلى موقع معين للراصد، وكذا إلى عملية الرصد بأفعال الرؤية ،أو الأفعال التي تحمل دلالة التنقل ؛ على غرار (مررنا ،أطللنا رأينا، شاهدنا...)، فالأفعال الواردة في المقطع رغم كونها في صيغة الحاضر "يحيط ،تعلو، يجري،يكتنف،تتصل،تتخللها"، إلا أن إسنادها إلى أسماء تمثل تضاريس الجغرافيا الطبيعية، جعل دلالة الحركة والصخب التي أضفتها على المشهد الصامت مقتصرة على الحركة التي تفرزها مياه النهر: "يجري عند سفحها ويكتنفها نهر نشيط ضحاك "في حين تقتصر بقية الأفعال على وصف هيئة ومواقع التضاريس إلى جانب الصفات الاسمية الغالبة على هذه الأفعال مما يجردها من الوظيفة السردية.

هذه القرائن الخطابية تنأى بالصورة المشكلة، عن كونها إفرازا لمشاهدات عينية مباشرة، من موقع مكاني متحرك، وبصورة أخص من موقع مكاني واقعي .

ويعضد هذا المنحى طريقة تأطير المشهد بالفعل الملتفت إلى القارئ "مثّل " والذي يجعل المشهد مخططا ذهنيا مكتملا لدى الكاتب يتم نقله عن طريق إملائه للقارئ بسكبه في هذا القالب المصغر وبالتالي تنقل دلالات"التشبيه والتصوير"[3] -التي يحملها الفعل مثّل- الفضاء المرجعي الثلاثي الأبعاد إلى طبيعة سيميائية مجردة بشكلها الكتابي الذي تمثله وحدات هذا المقطع والتي يمكن تجسيدها بتمثيلات بيانية مثل التمثيل الآتي للجبال

الجبال ـــــــــــــهلال ـــــــــــــ ∩

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه ص608

[2] - بوريس أسبنسكي: شعرية التأليف، ص75

[3]- الزمخشري: أساس البلاغة، ص617

ويبدو التمثيل عاما وغير مكتمل ؛ إذ تذكر بعض عناصر الفضاء المادي في هذا المخطط ؛ كالبيوت، والأسواق، والساحات، دون تمثيل علاماتها البيانية، وهوما استدعي دلالة الاعتمال والتخيل للفعل "مثل "[1]، وترك ثغرات في الفضاء الكتابي، والتشكيلي، يملؤها المتلقي كيفما شاء. وبالتالي يبرز شكل الانفتاح على مستوى فضاء النص، الكتابي والتشكيلي، وعلى مستوى القراءة.

كما تفضي دلالة الاعتمال والتخيل إلى تفسير التغيير، أو الانحراف عن المرجعي الذي يرتبط بالتمثيل والمتجلي هنا في تصغير الأبعاد والتعميم، من خلال القفز على بعض المكونات، وكذلك في التجسيد والتشخيص، من خلال حمل صفات نفسيه على التضاريس (نشيط ،ضحاك) تشير إلى ذاتية الرؤية وابتعاد الصور عن"الشكل الخرائطي، الذي يحمل سماته الثابتة ،التي لا تتغير في المدونة الجغرافية"[2] .

وكيفما مالت طبيعة هذا المشهد، في ظل تأرجحه بين كونه نقلا حرفيا لمخطط خرائطي جاهز، أو تخييلا، أو إعادة بلورة لمشاهدات واقعية تمت من مكان علوي، فإن تشكيله خارج تجوال السارد برؤية احتمالية الموقع والدلالة يبقى واردا، ومن ثم يؤكد هذا المقطع -على غرار المقاطع السابقة في مختلف المحطات- أن "العالم في العمل الفني هو نظام من العلامات"[3]، مهما كانت مرجعية خاماته.

- الرؤية وسط الفضاء المبأر:

خلافا لمحطة العبور التي يوحي التتالي السريع للمرصودات بلزوم السارد موقعا جانبيا بمحاذاة هذه المرئيات، فإن السارد المراقب في محطة التجوال، وتبعا لطبيعة تنقله و وتيرته، يحتل موقعا وسط الفضاء الذي ينقل مكوناته . ولتواتر هذا الموقع في أغلب وحدات محطة التجوال، سنركز على الحالة التي يكون فيها الراصد جزءا من مرصوداته، متحولا من ذات للرؤية إلى ذات و وموضوع لها في آن.

وتتداخل الطبيعة الحسية المرجعية لهذا الموقع مع الطبيعة السردية المجردة له، وذلك لاحتواء المشاهد المرصودة من هذا الموقع على ملامح حكائية بسيطة ؛ حيث يوظف "الوصف السردي"، ويتجلى هذا الموقع، بصورة أوضح، في المقاطع التي ترصد مهرجان اشبيلية : "وفي طريق الموكب العائد من مريسما التقينا بطلائعه بعد أن اجتزنا نحو عشرين كيلو متر واستقبلنا قسما منه ثم انخرطنا في سلكه وأمسينا من المعتمرين ولا اعتمار

---

[1] - المرجع نفسه، ص617

[2] - عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، مستويات السرد ص 236

[3] - جون ريكاردو : قضايا الرواية الجديدة، ص205

غير الفضول "[1].

يمثل هذا المقطع الحلقة التي يندمج فيها المراقب بالمشاهدات، وبالتالي تحولا في موقع الرؤية، وعلى مستوى الفضاء السردي، فقد شكل تمفصلا في محطات البرنامج السردي لحكاية المهرجان ومسار "الموكب" ؛ إذ تتحول الرؤية بعد هذا المقطع إلى تبئير الذات الساردة ضمن هذا الموكب، في حين تبدو المشاهد الأخرى هامشية تابعة لها، ويتحول السرد إلى صيغة المتكلم الجمع : "ويجب أن نقف في كل قرية لنسمع نساءها يرحبن بنا منشدات ويجب أن نقف عند كل ساحة إلى جانب الطريق ثم نستأنف السير"[2].

فإذا قابلنا هذا المقطع مع المقطع الآتي، والذي يقع قبل حلقة الاندماج بين الراصد ومرصوداته :"هذه الهوادج تقف من حين إلى حين لتستريح تلك الأرجل، ثم تستأنف السير وأهل اشبيلية والمتفرجون من أربعة أقطار العالم جالسون في القهوات وفي الأطناف فوقها أو واقفون في الحانات، يشربون البيرة ويأكلون القريدس وينتقدون الهوادج أو يثنون عليها "[3]، نجد نفس الأفعال يتم تحويل إسنادها من الغائب إلى المتكلم كما يوضحه الجدول الآتي:

وضعية انفصال (مقطع قبل الاندماج)	وضعية اتصال (مقطع بعد الاندماج)
هذه الهوادج تـــقف تـــستريح تلك الأرجل ثم تـــستأنف السير	نـــقف نـــسمع، ترحب بـــنا ثم نـــستأنف السير

وإذا كانت المشاهد المرصودة في وضعية الانفصال تتسم بكونها مشاهد صامتة وعامة ؛ بحيث لا

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص559
[2]- المصدر نفسه: ص560
[3]-: المصدر نفسه، ص557

يلتقط السارد ما يقوله الأشخاص[1]، بل يصف ما يصدر عنهم دفعة واحدة (يثنون) أو (ينتقدون)، فإن صخب المشاهد الواقعة ضمن وضعية الاتصال يستدعي إعمال الحواس الأخرى، لتعضيد الرؤية البصرية ؛ بحيث تسمع الذات الراصدة الأناشيد الترحيبية للنساء، ومن جهة أخرى ينخرط السارد في حوار يعد تنويعا تشكيليا لنمط الخطاب و يحول السكون الوصفي إلى حركية سردية تشمل أفعال الشخصيات وأقوالها مثل:

- "فأسمع من يقول: تأمل الثيران يهن أمرك"[2]

-"فقال البستاني ألفريد: نحن نجرّ، وهم يجرّون.

فقلت :أوليس لجائع وعطشان من فضل في السكوت والصبر"[3]

ويصل انصراف الراصد عن الفضاء المحيط الممتد المفتوح وانشغاله بالحيز المباشر، الذي يشغله إلى تقديم مرئيات تحتل حقول بصرية صغيرة جدا ؛ هذه المرئيات تُكبر بتركيز الرؤية عليها إلى حد تهميش مرئيات أخرى تقع أمامها وتحتل حيزات أكبر كما في هذا المقطع :

"كنت أتأمل غير الثيران أتأمل النساء المعيدات بأيديهن وأصواتهن فما كانت تقف تلك الخشيبات في "ترتاتها" حتى خلال الانتظار ولا تلك الأصوات في أغانيها بل كانت تزداد عنفا لله درها "[4] .

ويصل هذا الاقتراب إلى سرد الرؤية الداخلية للشخصيات المرافقة، ثم إلى قراءة أفكار كل من كان في الموكب : "ولا كان هناك من يفكر بغير النساء المنسوجة أو بالحري بالرجال المنسوجة بالنساء "[5] .

فاندماج السارد المراقب واقترابه من مرصوداته على المستوى الحسي، أفرز موقعا سرديا مجردا مماثلا (رؤية من الداخل) غير أنه موقع مؤقت ؛ ذلك أن ذات الرؤية لا تندمج مع موضوعها تماما بل تظل على بعد معين منه "لأنها ستتركه بعد زمن وهذه من مميزات خطاب الرحلة" [6] .

الرؤية من النافذة :

---

[1]- بوريس أسبنسكي: شعرية التأليف، ص76

[2] - المصدر نفسه، ص 561

[3] - المصدر نفسه، ص 561

[4] - أمين الريحاني: المصدر، ص561

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[6]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1992، ص84-85

لا يقتصر مفهوم النافذة على المكان الحسي المتداول، بل يشمل كل ما يطل على فضاء ما ويشكل برزخا بين حيزين منفصلين ضمن فضائين متماثلين من حيث الانغلاق و الانفتاح أو مختلفين كيفما كان هذا الإطار ومساحته ،وعليه فإن المراقب غالبا ما يكون ضمن هذا الموقع منفصلا عن مرصوداته بمسافة تمتد وتتقلص.

وبهذا المفهوم يحضر هذا المقطع متخللا جل المواقع التي تم فيها الرصد عن بعد؛ لذلك سنقف عند مشهد يبرز هذا الموقع، منفصلا نسبيا عن المواقع الأخرى ؛ كما يمثل هذا المقطع : "ثم خرجنا لساعة النزهة في ساحة المدينة قبل العشاء، فجلسنا في رواق قهوة من المقاهي قبالة الكنيسة، وأمام الكنيسة تمثال لرجل على جواد هو ابن تروخيو وبطلها فرانسيسكو بيزارو Pizzaro "[1]

تستدعي "النافذة" صورة مراقب ساكن، وإذا كان متحركا، فإن حيزه المفصول بالنافذة هو الذي يتحرك ؛ كما في رؤية العبور، حيث كان الرصد من نافذة السيارة التي تشق الطريق.

ولا يبين المقطع السابق الحالة السكونية للمراقب فحسب، بل يعطي هيئتها من خلال إثبات الجلوس "جلسنا"، ثم يحدد إطار النافذة الذي ينفد من خلاله نظر السارد بـــعبارة "رواق القهوة"، ومن خلال الظرف "قبالة" يرسم اتجاه حركة الرؤية باتجاه مرئياته، حيث تفيد "قبالة" مع هيئة الجلوس الاتجاه الأفقي المستقيم بين ذات الرؤية والمرصودات، وبواسطة الظرف "تحت" الذي أضيف للكنيسة، تخرج البلدة عن مجال التغطية لتطفو الكنيسة فوق "الساحة"، محتلة مركز الرؤية، ثم تتوارى إلى الخلفية من خلال احتلال مرصود آخر لهذا المركز؛ بحيث يصبح "أمام" الكنيسة محتلا الواجهة.

ويستمر المراقب في استعمال تقنية المنظار "Télescope"[2] ، الذي ينتقل عبر فضاء ممتد مفتوح، راصدا مكوناته التي تؤثث هذا الفضاء، بالتدرج من المكونات الخلفية الهامشية إلى المرصود المحوري الذي يبدأ باهتا من خلال اتخاذه لموقع مبهم التحديد "أمام"، ثم يتدرج في التقريب من خلال وروده نكرة وتحديده بجنسه (تمثال)، ثم ينسبه بحرف الجر إلى شيء آخر عام ولكن هذه النسبة تقدم وصفا لحالة هذا التمثال " تمثال لرجل على جواد " وينتقل هذا الرجل إلى رجل تعرف به البلدة مقدما له وصفا تقييميا (بطلها) يحيل إلى قصص ماضية، لتتم تسميته في الأخير.

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه ص597

[2]- بوريس أسبنسكي: شعرية التأليف ص47، وأنظر أيضا:هيثم الحاج علي:الزمن النوعي وإشكاليةالنوع السردي، ص157-158

بعد التعرف على المرصود المحوري، يغلق المنظار الراصد للفضاء المكاني الحاضر، ويفتح منظار عبر الزمن لسرد الأحداث بتفصيل كبير[1]، ويرصد المكان بتوظيف الذاكرة : "ها نحن في بلدة أحد أولئك الكبارالمكتشفين الفاتحين، بل في ولاية إسترامادوا مهد الكبار والصغار من خاضوا البحار واقتحموا الأهوال والأخطار، في العالم الجديد من الإسبان "[2]، وينقطع سرد حكاية المسار دون عودة، فيتحول نمط الخطاب بانتقال السرد إلى المقام الثاني، حيث الحكايا التاريخية التي تسرد فيها مغامرات "بيزارو " والمكتشفين والغزاة الإسبان في أمريكا ؛حيث يقدم المكان برؤية شخصيات تعيش فيه وشخصيات تخترقه[3]، بالإضافة إلى رؤية السارد المبئر.

يفرز هذا الموقع على قلته نمطا خطابيا يتمثل في الحكايات التاريخية التي تصرف السارد عن حكاية السفر ومسار الرحلة، ومن ثم يثير- إلى جانب المواقع السابقة- تساؤلات عن كيفية اختيار السارد لهذه المواقع، ومدى تلقائيتها أو توضيبها وذرائعيتها، ويحيل على المقولة التي تقر أن "الكاتب لا يتكلم ولو من خلال المؤلف الضمني أو الراوي العارف بكل شيء وهو متحرر تماما من نزعات بعينها أو منطلقات إدراكية أو هو متحرر من الإصرار على تأثير يتعلق بسبل محددة للرؤية أو تقديم الأشياء"[4]، مما يفضي إلى اعتبار المواقع الرصد ناتجة عن حبكة سردية لإبراز رؤية إيديولوجية معينة.

---

[1] - تمتد الحكايات التاريخية للفاتحين العرب والغزاة الإسبان والأوروبيين على عشر صفحات من الفصل الرابع: "الفاتحون العرب والإسبان"

[2] - أمين الريحاني المصدر نفسه ص 598

[3] -حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص61-62

[4] - روجر ب.هنكل: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة: صلاح رزق، دار غريب القاهرة، ط1، 2005، ص 149

2- الرؤية في المستوى الإيديولوجي:

- تمهيد:

إذا كانت الرؤية في المستوى الحسي قد ارتبطت بمفاهيم وتقنيات فنية ذات أساس هندسي، فإن طرح الرؤية في المستوى الإيديولوجي* يرتبط -بصفة خاصة- بمفاهيم مجردة، مما يجعل تحليلها نسبيا أكثر، لاعتماده على القراءات الحدسية المختلفة من متلق إلى آخر[1]، غير أن هذا لا ينفي الترابط الوثيق بين المستويين.

وترفق دراسة الرؤية في المستوى الإيديولوجي أو الفكري بالجدل حول تحول رؤية ما إلى رؤية للعالم، وفق معايير فكرية عديدة كالشمول، والجزئية، والذاتية والموضوعية، وبصفة خاصة المنولوجية والحوارية؛ إذ عند ملاحظة "المتأملين(...) تخلي إيديولوجية ما عن تعصبها لنفسها وحملها لمضمون انتقادي لذاتها وليس فقط لانتقاد غيرها من الإيديولوجيات فإنهم يكونون بإزاء إيديولوجيا تتجاوز في الواقع الإطار السياسي لترقى إلى مستوى الرؤية إلى العالم "[2]

يكون هذا التصنيف وفق معطيات فنية معينة ؛ إذ يرى بعض النقاد أن " رؤية العالم" هو مكون بنيوي

---

* آثرنا توظيف مصطلح "إيديولوجي" مباشرة تجنبا للتعقيدات التي تنشأ عن مقابلته بالمصطلحات العربية انظر شرح هذا المصطلح ترجماته لدى هنري. د أأيكن عصر الإيديولوجيا، ترجمة : فؤاد زكريا مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ط؟، 1963، 8 وما بعدها

[1] -بوريس اسبنسكي شعرية التأليف، ص 34

[2] - حميد الحمداني: النص الروائي والإيديولوجيا المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، ص 19

للسرود ذات الحبكة التي يحضر فيها الكاتب ضمنيا، وتمثل فيها رؤى مختلفة عبر وسائط متعددة ؛ كما في القصة والمسرحية، والرواية التي ترشح في الغالب كأحسن تمثيل لهذا المفهوم[1]

في حين يتيح التشكيل البنائي للخطاب الرحلي إمكانية تجاوز التصنيف ؛ إذ تمثل الرؤية في المستوى الفكري تمثيلا مباشرا من قبل كاتب الرحلة ، في أغلب الأحيان، كما تتصف معظم الرؤى بالجزئية لارتباطها بالمرجعية الواقعية، غير أن هذا لا ينفي وجود تمثيلات أخرى ذات سمة وسيطية .

ولأن التقويم خصيصة بنائية للخطاب الرحلي، فقد اعتمدنا الرؤية في هذا المستوى باعتبارها تقويما فكريا -مباشرا كان أو مضمرا- لمختلف المواضيع الحسية والمجردة ؛ حيث أن التقويم مرتبط بداهة بفعل المشاهدة الحسية والتنقل إلى فضاء مختلف؛ إذ أن " العين هي حاسة المسافة والابتعاد والانفصال ولذلك هي حاسة التفكير والنقد والتأويل والتقييم و تعدد وجهات النظر"[2] فضلا عن كون "التقويم نظاما عاما لرؤية العالم تصوريا "[3] .

وإذا كانت الرؤية في المستوى الإيديولوجي تمثل "منظومة الأفكار التي تتجلى في كتابات مؤلف ما وتعكس نظرته لنفسه وللآخرين بشكل مدرك أو بشكل غير مدرك "[4]، فإن دراستنا لها تمثل جزءا بسيطا جدا من هذه المنظومة، عبر هذه المدونة الكتابية المحدودة ؛ حيث لن نركز على تصنيف مختلف الرؤى والحكم عليها، بقدر تركيزنا على وصف رؤية الكاتب الأساسية، وبعض الرؤى المتعالقة معها في حالتها المباشرة، و إبرازها في حالتها الكامنة، وعرض التناسق والثبات أو التناقض والتغير فيها .

2-1- الرؤية الأساسية:

إذا كان لكل رحلة -باعتبارها قصة سفر- حافز ينشئها ويدفعها للتحقق، فإن هذا الحافز ينطوي على الخلفية الفكرية التي توجه رؤية الكاتب في كثير من المستويات و "تسهم في تشكيل نصي "[5] للرحلة،

---

[1]- انظر يمنى العيد: في معرفة النص، ص84، وميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع الرباط، ط2، 1987، ص 43

[2]- عمر عبد الواحد: السرد والشفاهية ص10

[3]- بوريس اسبنسكي: شعرية التأليف، ص19

[4]- عبد الوهاب المسيري، عزيز العظمة: العلمانية تحت المجهر، دار الفكر دمشق، /دار الفكر المعاصر بيروت، ط1، 2000، ص 302

[5] - دانيال هنري باجو:الأدب العام والمقارن، ص59

و"تشكيل أخلاقي وفكري للبطل"[1] ؛ فالتصنيفات النوعية للنصوص الرحلية إلى رحلات حجية ورحلات سياسية وغيرها، إنما هي تحديد لنوع هذا الحافز، ومن ثم ترتبط بالرؤية الفكرية الموجهة للرحلة أو الإيديولوجيا الأساسية التي يصدر عنها منتج الرحلة و"حتى تلك الرحلات التي يقوم بها أصحابها لأجل المتعة والسياحة في الحقيقة تحمل بعدا فكريا "[2]

وفي رحلة نور الأندلس يعلن السارد عن حافز الرحلة ضمن محطة الانطلاق:" لم يكن من أغراضي في الرحلة المغربية أن أزور إسبانيا .ولكني بعد أن سحت في المنطقة وشاهدت من أعمال الحكومة الحامية ما هو في دور الإنشاء وما لا يزال عهدا وأملا، رأيت من الواجب علي أن أقابل الجنرال فرانكو لأتحقق ما لاح لي —و لم أخفه على القارئ-من أنوار وظلال الخطة المغربية الجديدة" [3]

يشير هذا المقطع إلى السمة المرجعية للسارد، ليس من خلال الإحالة اللسانية التي تحدد المرسل إليه بـــ"القارئ" فحسب، بل من خلال قرائن الواقع الصلب: "إسبانيا ،"المغربية"،"الجنرال"، "فرنكو" التي تُحفظ في المرجعيات التاريخية والجغرافية، ومن خلال الميثاق الذي وضعه (التحقق من طبيعة الأعمال التي تقوم بها إسبانيا في المغرب)

ويتضح أن المهمة التي سيقوم بها السارد كبطل لهذه الرحلة هي بالدرجة الأولى مهمة سياسية، ومن ثم فإن الرؤية التي ينطلق منها الكاتب، والتي تمثل من طرفه مباشرة أو باعتباره السارد البطل هي رؤية سياسية تحمل إيديولوجية معينة، يمكن قراءتها في إعلان خطاب الرحلة، كخطاب مباشر، متجاوزين كونه وثيقة تاريخية ترتبط بسياقات خارجية .

فتحديد وجهة الرحلة بـــ"إسبانيا "واستعمال توصيفات :"الحكومة الحامية، "عهدا وأملا"، "الجنرال فرنكو"، يمنح الخطاب دلالة التأييد للتواجد الإسباني بالمغرب، واستحسانه للأعمال التي يقوم بها هناك، مقابل الاختيارات الممكنة الغائبة التي تمنح الخطاب دلالات المعارضة و الاستهجان؛ مثل تحديد الأندلس كجزء مأخوذ من العرب المسلمين ضمن إسبانيا والتوصيفات :"حكومة الاحتلال" ،"مشاريع استعمارية"، "الديكتاتور فرنكو" .

---

[1] - دانيال هنري باجو، المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[2]- كمال عبد اللطيف:صور المغرب وأوروبا في الرحلات المغربية، متاح على الانترنات على موقع www.fikrwanakd.Aljadriabed.com

[3]- أمين الريحاني : المصدر نفسه، ص 541

ومن جهة أخرى، مقابل الاختيارات التي تضع في الخطاب نسبة كبيرة من الحياد مثل: التواجد الإسباني ،المشاريع الإسبانية، فرانكو، وعند إبراز المتكلم للرؤية المحايدة من خلال التسوية بين الإيجابيات و السلبيات، فإن الكلمة التي اختيرت للسلبيات خففت درجة الوسم فيها، بحيث لا تشكل تضادا حقيقيا في هذا السياق مع الكلمة المختارة للإيجابيات ؛ إذ تستدعي كلمة أنوار كلمة ظلام أو ظلمات كضد لها بدل ظِلال، وبهذا تكون الايجابيات أكثر احتمالا، وتنخفض نسبة الشك الذي يحمله الفعل "أتحقق" إلى حد تأكيد إيجابية التواجد الإسباني بالمغرب الأقصى وهو ما تم في فصل "الجنرال فرنكو" كما سيتضح لاحقا .

غير أن ذلك لا يفضي إلى الجزم بأن هذه هي رؤية الكاتب الفعلية والوحيدة، كما لا يمكن تعميمها على موقفه إزاء العلاقة بين الشرق والغرب، ومن تم إمكانية انفتاح الرؤية على التفرع إلى رؤى أخرى للذات "تترتب عن مختلف الوسائط التي قد تكون استوعبتها وهي تبني مقاربتها للوقائع والأمكنة"[1]، والتي تتعالق مع الرؤية الأساسية في مختلف الاتجاهات.

2-2-الرؤى الفرعية :

- تمهيد:

إلى جانب الرؤية الأساسية التي ترتبط بحافز الرحلة، تدرج رؤى أخرى تصدر عن ذوات أخرى تمثل شخصيات في قصص المسار كالمرافقين أو شخصيات في الحكايا التاريخية، غيرأننا سنبرز في هذا المقام رؤية السارد والكاتب، بصفة خاصة، بالإضافة إلى الرؤى التي تصدر عن ذوات مطلقة وعامة، تمثل عناصر متاقطبة أبرزها الطرف العربي والطرف الإسباني، ويمكن إدراج مختلف الرؤى تحت موضوع سقوط الأندلس الذي يمثل موتيفا لا يتكرر في الخطاب الأندلسي فحسب، ولكن في كل الخطابات الأدبية والتاريخية والفكرية التي ترتبط بالأندلس.

وفي هذا الصدد، ينتقد الرحالة في "نورالأندلس" التلقي الانفعالي لموضوع السقوط لدى الرحالين العرب والمسلمين، ومن ثم رؤيتهم النمطية في قراءة التاريخ الأندلسي : " شأن إخواننا العرب المسلمين الذين يزورون الأندلس مثلا ولا يروون من تاريخه العربي غير آيات العظمة والمجد. أما الحقيقة المجردة من ذلك الشغف والإكبار -حقيقة العرب في حروبهم الأهلية وتخاذلهم وشقاقهم وأنانيتهم الأثيمة- فهم لا يرون ولا

---

[1]-كمال عبد اللطيف::صور المغرب وأوروبا في الرحلات المغربية، متاح على الانترنات على موقع www.fikrwanakd.Aljadriabed.co

يريدون أن يرون منها شيئا "[1]

و يركز على هذه الأسباب ويستفيض في شرحها وإبرازها و تكرارها، مؤكدا أن أسباب السقوط تتعلق بالعرب وحدهم، وتبرز هذه الأسباب عبر رؤى متعددة كالتعاقب الدوري للحضارات، والتعصب الديني الذي يطرح الكاتب فكرة العلمانية كحل له، وتتخلل هذه الرؤى، رؤية التفجع على ما آلت إليه صروح الحضارة العربية في الأندلس.

2-2-1-التعاقب الدوري للحضارات:

تطرح هذه الرؤية نظرية ابن خلدون لتعاقب الحضارات القائم على العصبية ،والتي يعتبر فيها "أن الملك إذا ذهب عن بعض الشعوب من أمة فلا بد من عودته إلى شعب آخر منها ما دامت لهم العصبية"[2]، ولا يوظفه الكاتب في شرح قيام الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس فحسب، بل في كيفية استرداد الإسبان لدولتهم أيضا و قد انعكس الغموض المرافق لمفهوم العصبية كمصطلح سياسي وفلسفي على طرح الكاتب له في السياق الأندلسي حيث تلتبس بين كونها دينية كما يوضح المقطع :"في برغوس نشأت العصبية التي قاومت المسلمين و تغلبت بعد مئتي سنة عليهم، -تغلبا جزئيا- وتغلبت على نفسها كذلك فإن اسبانيا المسيحية روحيا هي في دمها عالمية.." [3] وبين كونها عرقية وقومية:"لقد انبعثت هذه الشعوب كلها وتجددت فتوحدت روحها في اسبانيا هذا في الكيان الجنسي القومي أي في العصبية أما في الدين ..."[4]

و عند اعتباره العصبية خاصة بالروابط العرقية يجعلها مقابل الدين الذي يعبر عنه بمصطلح "الإيمان" ليكونا معا سبب القوة والضعف اللذين تداولا على العرب والاسبان كما يوضح هذا المقطع: :"كان الإيمان قوة العرب الغالبة في بداية أمرهم .وكانت الحركة الدائمة -الغزو والحروب- تدعم الإيمان تارة وطورا تغذي العصبية وتهيجها. فيتغلب باسمها وقوتها عبد الرحمان الأموي مثلا على يوسف بن عبد الرحمان الفهري وتتأسس الخلافة الأموية في الأندلس ويتغلب باسم الإيمان وقوته المنصور ابن أبي عامر مثلا في غزواته كلها وعلى الخليفة نفسه هذه الحقيقة تصح كذلك في عكسها أو بالحري في من حاربوا العرب فقد كانت قوة

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص487

[2]- محمد عابد الجابري :فكر ابن خلدون، العصبية والدولة مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط5، ، 1992، ص193

[3] -أمين الريحاني:المصدر نفسه، ص 655

[4] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

الاسبان تظهر حينا في العصبية الناهضة وحينا في ما تجدد من إيمان"[1]

ويسوي الكاتب في طرحه بين طريقة مجيء العرب إلى الأندلس و طريقة إخراجهم منها من قبل الإسبان، على أساس العصبية الدينية (الإسلام، المسيحية) ؛ بحيث تمثل طريقة الإخراج رد فعل طبيعي لطريقة الدخول وامتدادا حتميا لها في سلسلة تعاقب الأحداث و تعالقها بمنطق السبب والنتيجة، وغالبا ما يبرز ذلك من خلال سرد حكايات تاريخية تجعل تطرف الحكام العرب سببا لتطرف الحكام الإسبان "مئة سنة من اليمن والمجد، تبدأ بخلافة عبد الرحمان الثالث، وتستمر في عهد الحكم الثاني فيعتريها في الربع الأخير حماسة دينية من الطراز الأول جددها الحاجب المنصور في غزواته فنبّهت ملوك النصارى إلى وجوب الاتّحاد لمقاومتها وتجديد الحملات على العرب"[2]،كما تطرح هذه الفكرة عن طريق المقابلة بين شخصيات إسبانية وشخصيات عربية*

وبناء على دورة التعاقب الحضاري، ماثل بين دخول العرب المسلمين إلى الأندلس و دخول الأوروبيين إلى العالم الجديد "أمريكا" بإفراد فصل "الفاتحون العرب والإسبان" لشرح هذا الطرح عن طريق السرد التاريخي لحكايات الفتحين:" منذ سبعمئة سنة كان طارق وكان موسى واليوم في هذا القرن السادس عشر، يوم كورتيز ومليبا وبيزارو، وبنسه ده ليون، وغيرهم "[3].

وتنطلق هذه المقابلة من التشابه في أسباب الفتح، وهو نشر الدين وجمع الغنائم، ثم تتفصل في طريقتي الفتح وتنتهي بالحكم بتماثل مصائر الفاتحين:"والمحزن هوأن أكثرهم نكبوا في آخر أمرهم كما نكب موسى بن نصير وولداه وآل بيته"[4] .

وإذا كانت المماثلة بين طريقة مجيء العرب المسلمين إلى اسبانيا، وطريقة إخراجهم منها من قبل الإسبان تستدعي الرجوع إلى التاريخ لمعرفة مدى المصادرة في هذا الحكم ،كالقفز على محاكم التفتيش وملاحقة الإسبان للعرب المسلمين إلى بلدانهم واحتلالهم فيها، فإن المماثلة بين فتح العرب للأندلس وطريقة دخول الإسبان إلى العالم الجديد لا تستدعي الغوص في تاريخ الحضارة العربية الأندلسية، فضلا عن إيراد ردود

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص756

[2]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 631

* يقابل الكاتب الحاجب المنصور بالسيد، والمعتمد بفيليب الثاني، والمعتضد ببطرس، في فصلي "إشبيلية"، و"برغوس بلد السيد"

[3]- أمين الريحاني المصدر نفسه ص 599

[4]- أمين الريحاني : المصدر نفسه، ص598

العديد من المؤرخين والكتاب والأدباء[1]، بل تحمل نقدها في الخطاب الذي يسرد حكايات الفتحين حيث تتضح الاختلافات الكثيرة بين طريقة الفتحين بمجرد قراءتها .

2-2-2-العلمانية:

ينتقد الكاتب المسلمين في جمعهم بين السياسة والدين، ويعتبر ذلك سببا في سقوط الأمة، وتخلفها في الوقت الحاضر، ويحضر هذا الطرح في الرحلة الأولى والثانية، عبر تقنيات سردية متعددة كالحكاية المختصرة في صيغة الخبر التاريخي الذي يقيّم فيه الشخصيات التاريخية، والتعاليق المباشرة، والحوار ؛ مثلما يتجسد في حكاية يشير السارد إلى بعدها الحلمي التخييلي حيث يقضي ليلته في إحدى الديار بقرطبة يظن أنها لابن رشد ويزوره هذا الأخير ويدور بينهما حوار مطول في شكل مساءلات حول وضع الأمة العربية الإسلامية ويتم تقديم الحلول من خلال أجوبة الفيلسوف على أسئلة السارد كما يوضح المقطع الآتي:

"-وهل لسيّدي أن يذكر غير ما ذكر من أسباب السقوط ؟

-...إن الإسلام اليوم، لم يزل كما كان يوم كنت أعلم الفلسفة في كلية قرطبة،إسلاما في الدين والسياسة وفي الاجتماع .إن النبي أول من شاد العصبية العربية على هذه الأركان الثلاثة، لكن خلفاءه أساءوا الاستعمال، فكان أن الخليفة رفع صولجانه فوق الأرض ومدّه إلى السموات. وفي الجمع بين السلطتين السياسية والروحية إفساد للاثنين وهذا الخلط في الأحكام مثل الخلط في العلوم يبدو القبيح فيه أولا فينمو سريعا فيفسد الصحيح .ولو سئل النبي في ذا الخلط لما كان عنه اليوم راضيا"[2]

قد تبدو صيغة الحوار الشكلية، وطريقة توزيعه على الفضاء النصي بطريقة الفرق الكمي الكبير بين سؤال الكاتب وإجابة ابن رشد، منسجمين مع الفرق بين مقامي الشخصيتين المتخاطبتين، هذا الفرق الذي يبرزه السارد من خلال صيغ التقدير والدهشة لهذه الزيارة :

-" أبو الوليد ؟ "، "ولما استحققت من فضلكم ذي الزيارة ؟، غمرتني والله بفضلك"[3]

---

[1]- انظر في هذا الصدد عبد الله حمادي :الأندلس بين الحلم والحقيقة، أنطولوجيا من الشعر الإسباني المعاصر، دار بهاء الدين قسنطينة، الجزائر ط2، 2009، ص من15إلى 20، ومراد حسن عباس الأندلس في الرواية العربية والإسبانية دار المعرفة الجامعية، ط1، ، 2002 ص 16، 17 ،51

[2]-أمين الريحاني: المصدر نفسه ،ص671

[3]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص668

مما يصوغ بروز خطاب ابن رشد ويبعده عن كونه قرينة لأحادية الرؤية السردية، كما أن اعتبار ابن رشد رمزا للنزعة العلمية والعقلانية والانفتاح على الآخر في عصر التفوق العربي وبعثه في زمن تأخر الأمة العربية الإسلامية، يمكن اتخاذها مبررات لصدور مثل هذه الرؤى، التي قد لا تتفق مع بعض رؤى ابن رشد المرجعية المحددة لدى المتلقي*.

غير أن إجابات ابن رشد تتضمن مصطلحات فكرية تنتمي إلى المعجم اللغوي والمنظومة الفكرية المزامنة مرجعيا للكاتب مثل "القومية"[1]: "نظرية التطور الداروينية" كقوله :"... والدين إنما هو خاضع لناموس التطور والارتقاء وهذا الناموس صحيح في الطبيعيات وفي الاجتماعيات وفي الروحيات أيضا"[2] .

مثل هذه التضمينات تبرز المنحى الذرائعي الذي وظف لأجله هذا الحوار، الذي يمكن تصنيفه في شكل مداخلات فكرية تحليلية تصدر عن رؤية واحدة، ومن ثم فالتوافق التام بين إيديولوجية المتحاورين وتماثل الأسلوبين ؛ بحيث لا نفرق بين الكاتب وبين الفيلسوف المحاور، ولا نسجل أي انزياح بين الأسلوبين، أو تصادم أفكار يجعل المحاورة "تتخذ شكلا ديالوجيا مظهريا ولكنها في العمق تحتفظ للكاتب الراوي بسلطته الأسلوبية والأيديولوجية الكاملة"[3] .

وإذا كانت العلمانية تبرز بطريقة مباشرة، كرؤية دينية واضحة، في الرحلة الأولى، بمفهومها المعروف، فصل الدين عن الدولة[4]، فإنها في الرحلة الثانية تطرح كشرط للاندماج والتقارب بين الشعبين العربي المسلم و الاسباني المسيحي ؛ حيث يرى الكاتب أنه إذا كانت الزخارف والنقوش التي تمثل الفن المزدوج دليلا على إمكانية الاندماج، فإن غياب الصراع الديني يؤكد هذه الإمكانية، وقد أضحى هذا الغياب محققا في الحاضر، ولو مؤقتا: "أما الأديان فهي لا تحول دون هذا الاندماج وهذه الثقافة .الأديان قد تحاربت في الماضي وتعبت من الحروب"[5] .

---

* من المعروف أن ابن رشد كان فقيها وله مؤلفات فقهية :انظر للتوسع في ذلك مجموعة من المؤلفين: ابن رشد ومدرسته في الغرب الإسلامي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع المغرب، ط1، 1981، ص 236

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 669

[2] - أمين الريحاني:المصدر نفسه، ص 671

[3]-محمد الباردي: في نظرية الرواية العربية، ص167

[4]-عبد الوهاب المسيري، عزيز العظمة: العلمانية تحت المجهر، ص128

[5] - أمين الريحاني :المصدر نفسه، ص 568

ويتواتر تنبيه الكاتب في الرحلة الثانية إلى أن التطرف الديني هو سبب فشل العرب في الأندلس :"ومن آفات الحكم العربي الإسلامي القديم أنه كان مبنيا على أوضاع دينية تعد متزلة و شخصيات تنفذها وتحافظ عليها بدل أن يكون مؤسسا على أنظمة مدنية ودستور يحدد نطاقها"[1].

ومن ثم، يمكن أن نستنتج أن العلمانية عند الريحاني في رحلته الثانية تعني فصل الدين عن الدولة لضمان تطورها وشرطا لتحقيق التواصل والتعايش مع الآخر المختلف في الدين،الذي حقق تطوره بعلمنة الحكم السياسي.

كما يمكن ملاحظة أن التوجه العلماني رؤية شاملة لدى الكاتب ؛ فبرغم كونه مسيحيا إلا أنه ينتقد التدين الشكلي لدى الإسبان، من خلال وصف المعالم الدينية المسيحية ؛ كما في هذا المقطع الذي تتواتر أفكاره في النص :"... في الكنائس الكبرى التي لا تتم فيها شروط العبادة وأولها حصر الفكر والإرادة في الاتجاه الروحي، إلا إذا كان المتعبد ضريرا ، فلا يرى من الكنيسة غير غرضها الديني الأسمى وأين هذا الغرض من الفنون الجميلة التي تملأ المكان بآثارها و خنفشارها، بتحفها وتوافهها فتتحكم بالإحساسات وتبعدها عن كل ما هناك من بواعث الغبطة والحبور"[2] .

كما تبرز هذه الرؤية، من خلال لامبالاته بالطقوس الدينية التي يمارسها الإسبان؛ حيث يحرص على إخبار القارئ بالدافع الحقيقي لمشاركته في الاعتمار مع الموكب المتجه إلى الكنيسة في كرنفال إشبيلية : "ثم انخرطنا في سلكه وأمسينا من المعتمرين ولا اعتمار غير الفضول "[3]

ومن استخفافه الساخر بالقدرة التي يظنها المسيحيون بالرموز الدينية "تقدس اسم الحمامة البيضاء (...) ما كدت انتهي من التسبيح حتى عادت السلحفاة "[4]

فضلا عن تواتر انتقاده المتهكم من زج بعض الحكام الاسبان بالدين في كل الميادين لشدة تعصبهم كما تبين هذه المقاطع:

مقطع1:" أما السبب التاريخي فهو أن ذلك القصر بعد أن آل إلى النصارى، جعل مقرا للقديس يوحنا

---

[1] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص631

[2] -أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص562

[3] -أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص559

[4] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 557

وإخوانه (لأخوية القديس يوحنا) التي كان من شأنها أن تجاهد العرب و تستأصل شأفتهم، ثم خمدت نار تقواها وما بقي من خبرها غير (قصرالقديس حنا)الذي اشتهر بعد ذلك بنبيذه شفاعة بنصف اسمه، و بمعامل صابونه شفاعة بالنصف الآخر"[1] .

مقطع2: "...وجددوا في الناس النعرة الدينية الخبيثة، نعرة التعصب والاضطهاد فكان اليهود أول المضطهدين، أجل قد عاد الناس إلى تقليد أجدادهم الغوط في تعذيب اليهود فيسخرون ويبلصون ويسامون أنواع الذل والعذاب باسم الدين الصحيح دين المسيح، قال المؤرخون ليس من حادث في تاريخ اسبانيا في القرون الوسطى إلا ولأساقفة طليطلة يد فيه إن خيرا أو شرا"[2]

مقطع3: "وهذا الكاردينال مندوسه (ximenez de cinesros) يفرض مشيئته على صاحب الجلالة نفسه، وعندما يسأل يطل من طنف قصره بمدريد على جيشه المحشود في ساحة القصر..."[3]

ويغيب تمثيل الصراع أو التعايش العقائدي بين الإسلام والمسيحية، من خلال شخصيات مسلمة أو مسيحية مزامنة للرحلة، مما يجعل التنبؤ باعتمادها للعلمانية كرؤية متعذرا، وقد يعود ذلك إلى طبيعة الرحلة وإيقاعها السريع بالإضافة إلى أن وجود الطرف العربي المسلم في فضاء المرتحل إليه ينتمي إلى الماضي، وجود في شكل آثار ومعالم ورموز فحسب.

2-2-3-الرؤية الفجائعية:

إذا كانت العلمانية والتعاقب الدوري للحضارات تتواتران في خطاب نور الأندلس لتأكيد رؤية الاندماج بين الإسبان والعرب وتبريرها، فإن هناك مقاطع تحمل رؤى إيديولوجية مضادة للاندماج. ويمكن الاعتداد بهذه الرؤية أكثر من تلك الرؤى التي تطرح بطريقة مباشرة و تؤطر بالمهمة السياسية المحددة ؛ وذلك لكونها "تكتب بصورة مستقلة، أو تعد على هامش السفريات الديبلوماسية وتحتوي على رصد أنماط الوصف والسرد كما تحتوي على رصد أنماط الوعي بالآخرين"[4] .

وتتجلى رؤية التفجع و التحسر من خلال تمثيلات خطابية مختلفة ؛ كسرد الحكايا التاريخية أو حكايا

---

[1] - أمين الريحاني : المصدر نفسه، ص 618

[2] -- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 611

[3]- - أمين الريحاني: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4] - كمال عبد اللطيف:صورالمغرب وأوروبا في الرحلات المغربية، متاح على الانترنات على موقع www.fikrwanakd.Aljadriabed.com

المسار أو كانطباعات سريعة وأحاسيس تثيرها تأملات توحي بها بعض الفضاءات المكانية، وفي حالات قليلة كتقويم مباشر في شكل تعاليق ومداخلات؛ مما يجعلها عفوية الصدور، تلقائية الطرح، وعميقة المصدر، غالبا ما تعكس حالات نفسية للسارد، باعتباره الشخصية الرئيسة لقصة السفر، وتمكن من قراءة مواقفه تجاه القضايا الذاتية والقومية.

كثيرا ما يبدو السارد غريبا عاجزا عن التآلف والاندماج في الوسط الإسباني الموحش من خلال الإشاحة عن وصف المعالم التي لا تمت بصلة إلى الأنا والقفز عليها ورفض الغوص فيها كما في مدينة "اورنوخيوز" التي لا يحتفى بالتجول فيها، بل يمر سريعا : "مررنا بها مر الجاهل السعيد فما شممنا نفح طيبها وما سمعنا عندليبها ولا وقفنا لنتحقق ما قاله الدليل عنها"[1] وذلك لأنها "ليس فيها أثر عربي أو غوطي"[2].

وتكشف المقارنات التي يقوم بها السارد الرحالة أثناء مشاهداته لفضاء الآخر عن عدم تلاحمه مع هذه الفضاءات، مما يثير عمليات التشبيه، التي تخفف من حدة الاختلاف باستدعائها للقرائن المشتركة بين فضاء الآخر و فضاءات الأنا التي يلوذ بها السارد، كتعويض عن الاختلاف المثير للوحشة والكآبة[3] : "وهذه الكروم تذكرني بكروم زحلة "

و يعتبر العثور على القرائن المشتركة بين الفضاءات التي تنتمي إليها الأنا الساردة والفضاءات التي تمثل الآخر، من غنائم المرصودات المنطوية على المفارقة التي تبعث على فرح اكتشاف المماثلة:" رأينا النساء يحملن على رؤوسهن الجرار وقد ملأنها بالماء كأنهن لبنانيات أو فلسطينيات"[4] .

وتصل المماثلة إلى حذف أداة التشبيه للانتقال مباشرة بمعية القارئ إلى الأنا، عبر المكان والزمان: "و هاك فلاح لبنان أو فلسطين بل فلاح بابل أو آشور يحرث أرضه "[5] .

وفي سياق مقارنة أجواء الجنوب الأندلسية بتلك الشمالية الاسبانية، تثيرهذه الأخيرة إحساسا بالكآبة، والجفاء، والوحشة، والتجهم:"من هذا الشارع تصعد المدينة إلى سفح الرابية التي تقوم فوقها، فتفضي الأسواق

---

[1] -أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 617

[2] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[3] - انظر تفصيل هذه الفكرة لدى عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، مستويات السرد، ص233

[4] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 620

[5] - أمين الريحاني المصدر نفسه، ص 620

بكآبتها إلى ساحات صغيرة صامتة ومنها إلى جادات ضيقة، متعرجة تحنو البيوت فيها على بعضها على بعض"[1] .

وتسقط هذه الأوصاف على السكان ؛ كما يبين هذا المقطع "يرطب الهواء هنا فيتعب ويضني، ويجف هناك فيخف وينعش، وقد تجف في الشمال الوجوه والنفوس فيمعن الناس في الجد ويقسون وتجيء حتى مهرجاناتهم دكناء اللون شمالية"[2] .

وإذا كان "البرزخ الفاصل بين مجالين مختلفين في القيم والرموز و البنى الذهنية"[3]، يحيل الرحالة "على الإحساس بالمفارقة الذي تعتريه أحيانا غلالة مأسوية ذات طابع انطولوجي"[4]، بحكم التفاوت الحاصل بين المكان الأصل والمكان المقصد، فإن هذه المفارقة تتعمق في الخطاب الرحلي الأندلسي، لاعتبار الفضاء المرتحل إليه فضاء محولا من تمثيل الأنا إلى تمثيل الآخر، ولعل ما يكثف الحس المأساوي بالمفارقة، هو طريقة التحويل عن طريق التشويه والمسخ اللذين مارسهما الآخر.

يعبر السارد عن هذا التشويه بطريقة مباشرة في الرحلة الأولى، من خلال كشفه أن حب الاسبان للعرب -في الغالب- يكون فضولا واهتماما بآثارهم الماضية وشغف بجمعها وحيازتها كتحف ناذرة، من خلال رصد المواقف وسلوكيات الأشخاص بسرد القصص والحوادث: "وبعد المساومة -لا ضيافة اليوم في الأندلس- سألني الشيخ عن أصلي فقلت عربي فهش وبش وهو يشير إلى قلبه ويقول كلنا هنا عرب إلا أنه تقاضاني أجرة الغرفة ثلاثة أضعاف، إكراما للعيد وقبض القيمة سلفا إكراما على ما أظن للعرب"[5]، أو من خلال التعبير الصريح عن التعصب الجارف الذي أفضى بالاسبان إلى تخريب كل ما يمثل العرب ويتعلق بهم:

- "فالفرنجة هدموا وبعثروا حتى قبور المسلمين. اعترتني الرعشة من ذي الذكرى "[6].

-"ولكن ملكا شيدوه أمسى أثرا من الآثار(...) ومعاهد علم أسسوها لم يبق منها حجر على حجر، إلا ما

---

[1] -أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 646

[2] - المصدر نفسه، ص644

[3] -طائع الحداوي: سيميائيات التأويل، ص 600

[4] - طائع الحداوي: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[5] -أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص665

[6] - أمين الريحاني، المصدر نفسه ص667

استقر -بعد انفجار بركان التعصب- في حائط جديد أو في بيت حقير مجهول"[1]

ورغم المباشرة الباهتة والتصريح الخافت في وصف التعصب الاسباني تجاه العرب في الرحلة الثانية، خاصة في الزمن الحاضر، فإن المقاطع التي تصف المعالم العربية الإسلامية أو تشير إليها، لا تخلو من حس التفجع والتألم لما آلت إليه ؛ كتشويه جامع قرطبة الذي أشرنا إليه سابقا، وبعض القصور والقلاع ؛ على غرار المقطع الآتي: " فقصر الجعفرية أمسى بعد عزه وفضله مركزا لديوان التفتيش Inquisition"[2]

كما يتبدى التفجع والتحسر من خلال الانطباعات التي تثيرها الفضاءات الأندلسية التي يتجاوزالرصد فيها المظاهر الخارجية التي تلتقطها المشاهدات العينية إلى رؤى وجدانية باطنية، لا يراها ولا يسمعها إلا العربي، الذي تربطه معها، ومع سكانها القدامى علاقة ممتدة عبر الزمن و المكان : "من نوافذ البيوت وأطنافها تنثر النساء ماء الورد من قماقمهن على الموكب ويرفعن أصواتهن وقلوبهن بالإنشاد والابتهاج فيذكرن العربي في وقفاتهن، وغنّاتهن بأهل التجويد فهل هي يا ترى من بقايا الروح العربية تتوارثها الأصوات والقلوب الأندلسية؟"[3]

وإذا كانت كل الأماكن لأندلسية في الرحلة الأولى تبدو أطلالا، فإن الرحلة الثانية لا تخلو من مقاطع، يرى فيها الرحالة بعض الأماكن الأندلسية فارغة فراغا موحشا، رغم ازدحامها، صامتة صمتا رهيبا، رغم ضجيجها: "وأكثر تلك الجادات لا تأذن لغير أرجل البشرية أن تطأ حجارتها وأرجل أشباح الماضي كذلك فيسود فيها على ازدحامها سكون رهيب هو الماضي يحييك صامتا وقد يهمس في قلبك باللسان العربي كلمة حنين أو أسى من وراء خوخة مفتوحة تنيرها عين نجلاء أو من خلال الدقات لحلقة صقلتها أيدي الطوارق و الطراق"[4]

هذا التفجع والتوجع يصل إلى مناجاة بعض الأمكنة، ومخاطباتها بخطاب ذي خصائص أسلوبية، يحمل سمة "الطلليات"، كما يتضح ذلك في مبحث خطاب السارد إلى الأمكنة من الفصل اللاحق .

---

[1] - أمين الريحاني المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[2] - أمين الريحاني المصدر نفسه، ص618

[3] - أمين الريحاني المصدر نفسه، ص 557

[4] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 612

الفصل الثالث:

أنماط التخاطب في نور الأندلس

-تمهيد:

يفصح الخطاب الرحلي بيسر عن صفة ما فتئ منظرو الرحلة - رغم اختلافاتهم- يتفقون حولها؛ إذ يلحون على الأصل الشفوي لأدب الرحلة[1]، وتظل ترسبات هذه السمة مستمرة في الخطابات الرحلية الحديثة من خلال تقنيات وآليات كتابية، كبنيتها السردية المتفرعة التأطير[2]، وارتباط السرد مباشرة بالسارد المعاين، الذي يمثل الشخصية والمؤلف في الوقت نفسه، مما يجعل الأحداث القولية - على غرار الأحداث الفعلية- تتميز بسياقات صدورها وملابساته الدقيقة التي تحفظها لها فورية النقل، في مختلف أطوار الرحلة.

وتحوي "نور الأندلس" أغلب خصائص أسلوب الريحاني في رحلاته التي أجمع عليها النقاد والتي ترتبط بالشفوية كطرافة الحديث والسخرية والاستطراد والسجع وكثرة الحوار وغيرها[3] . وترد الخصائص التي تتعلق بالشفوية إلى كون الريحاني في رحلاته يستند في الغالب "على العفوية والتلقائية سواء كان ذلك بالنسبة للموضوع أو حتى بالنسبة لصورة التعبير الشكلي"[4].

---

[1]- انظر شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص22 وما بعدها، وانظر تفصيل ذلك لدى عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، ص191 إلى غاية ص195،وانظر عمر عبد الواحد: السرد والشفاهية حيث يفرد فصلين للحديث عن الشفاهية في خطاب الرحلة وخطاب المقامة ص 25 مابعدها وص 95 وما بعدها.

[2]-عمر عبد الواحد: السرد والشفاهية ص 30.

[3] - انظر تفصيل خصائص أسلوب الريحاني لدى أحمد أبو سعد: أدب الرحلة ،ص،252-253-254

[4] -عبد السلام صحراوي أمين الريحاني الأديب الرحالة ،ص 332 وقد أفرد مبحثا بعنوان أسلوب الريحاني في رحلاته من صفحة 328 إلى صفحة 342

وبالإضافة إلى ذلك، نرى أن خصائص الشفوية تنبثق في رحلة "نور الأندلس" بشكل أساسي من كونها خطابا حجاجيا يتوخى إثبات حكم محتمل ونفي نقيضه، كميثاق أبرمه الكاتب مع القارئ، وأنجز هذه الرحلة-كفعل- تنفيذا له كما أشرنا سابقا*، وبذلك يحفل الخطاب السردي "بالمشاركات الكلامية وتلوين المواقف الذي يمنحه المؤلف للنص"[1] والتي تشكل بمختلف تفاعلاتها خصائص بنائية للنص الرحلي، وتستدعي إفرادها بالتحليل منفصلة عن البنية السردية، رغم كونها منضوية تحتها لما في ذلك من كشف لأدبية الخطاب وكيفية أدائه، من زاوية نظريات لسانية على الخصوص.

ويمكن إدراج أنواع "التخاطب"* في "نورالأندلس" -حسب طبيعة المتكلم والمخاطب- ضمن مستوى أول "يكون فيه قطبا التخاطب أو التواصل كلا من المؤلف والقارئ أومن يحتل منزلته"[2]، ومستوى ثان يندرج ضمن المستوى الأول وتكون أقطاب التخاطب فيه "شخوصا أدخلها عالم النص المستوى الأول، ووفق تقنيات تتعلق بالشكل الذي يتحقق فيه المستوى الأول"[3].

ولا يتطلب تحديد أقطاب التخاطب في" نور الأندلس" إمعان نظر، إذ يكون خطاب السارد سائدا، أمام الخطابات المسندة إلى متكلمين آخرين، ويمكن تفريعه حسب المخاطَب إلى الأنواع الآتية: خطاب السارد إلى المسرود له، خطاب السارد إلى الشخصيات، خطاب السارد إلى الأماكن.

أما الخطابات الموجهة من قبل متكلمين آخرين، فتكون متصلة بطريقة غير مباشرة بالحكاية المسرودة لأن فاعليها ليسوا شخصيات فيها ولكنها متصلة بها كشواهد تعضد الرؤية السردية التي تدار منها مثل:" قال أحد زعماء القيسيين لو أن دماء الشاميين جمعت لي في قدح لشربتها"[4] ، قال أحد علماء المسلمين إن النصارى حرموا جنة الآخرة فأعطاهم الله جنة الدنيا"[5]

---

* سبق تفصيل حافز الرحلة في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

[1] -روجر فاولر : اللسانيات والرواية، ترجمة:أحمد الصبرة، مؤسسة حورس الإسكندرية ،2009، ص 116.

* يأخذ مصطلح التخاطب هذا المفهوم اللغوي المباشر لعملية التواصل اللغوي بين أقطاب متقابلة صراحة أو ضمنا وهو المفهوم الذي تم توظيفه لدى مريم فرنسيس في مؤلفها:في بناء النص ودلالته ج2 (نظم النص التخاطبي الإحالي ودلالته)،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق 2001 ،ص65

[2] المرجع نفسه: ،ج2، ص86.

[3] - المرجع نفسه، ص84

[4] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص625

[5] -: المصدر نفسه، ص549

وقد تكون كشواهد مفسرة أو شارحة لما يريد السارد تقديمه من أفكار ومعلومات كقوله: "قال لوبه ديفيغا شاعر إسبانيا الكبير :"القليل وهو ملكي أعظم من الكثير وهو ملك غيري"[1]، أو خطابات متبادلة بين شخصيات القصة وبالتالي تكون متصلة بمتن القصة اتصالا مباشرا مندرجة في المستوى الثاني سواء سبقت بفعل إسناد يؤطرها من قبل السارد الرحالة أو لم تسبق وهي متواترة جدا في الحكايات التاريخية على شكل حورات وفي بعض القصص السفرية وهناك نمط آخر من الخطابات يصعب تحديد قطبيه بدقة إذ يدرج بصفة مباغتة مجردا من أي إسناد ويلتبس بين كونه من قبل السارد أو من قبل الشخصية كما ين المقطعان الآتيان:

-"ومع أن المسلمين جمعوا يومئذ كلمتهم عليه فما تمكنوا من خضذ شوكته لنستجد إذن بخواننا عبر المضيق "[2]

-:"وكان مجيئ الوفد للمرة الثالثة يوم العيد ، عيد الفطر فدهشوا ، صعقوا ، بما شاهدوا إن هذا العربي لمن الجن يأكل ولد أدم بل هو من الأنبياء يعمل العجائب كيف لا وقد كان منذ يومين ذا لحية بيضاء ، وكان بالأمس أحمر اللحية وهو اليوم شاب دو لحية سوداء ،يغير هؤلاء العرب لحاهم ولا يغيرون كلامهم!" [3].

ونشير إلى اقتصار الدراسة على الخطابات المنتجة من قبل السارد والموجهة على الخصوص إلى المسرود له والأمكنة .

1-خطاب السارد للمسرود له:

- **تمهيد:**

ظاهريا يبدو مصطلح "خطاب السارد"ملتبسا في إحالته على المفهوم المقصود في هذا المبحث، لأسباب عدة أجدرها بالتوضيح ما يلي:

أولا: أن خطاب السارد عموما يطلق على" التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب "[4]. وبالتالي فإن هذا التعميم يحول دون تمييزه لجزء عن آخر داخل الكتاب، غير أننا نتبنى عبر هذه الصياغة، الملفوظ المتلفظ به من

---

[1] - المصدر نفسه، ص 574

[2]- أمين الريحاني المصدر نفسه ص 587

[3] - المصدر نفسه ص592

[4]- تزفتان تودوروف: طرائق تحليل السرد، مجلة أفاق، ص 50

قبل السارد والموجَه إلى المسرود له

ثانيا :كون الحدين "خطاب" و"سارد" تربط بينهما علاقة تضاد نتجت عن المقابلات التي تعقد بين ماهيتي السرد والخطاب، في خصائص كثيرة مثل تميز السرد بالموضوعية في الغالب، وتواري المتكلم، بينما يتميز الخطاب بالذاتية وحضور المتكلم، وغيرها من المقابلات الأسلوبية واللسانية التي وصلت إلى القول أن السارد لا يتكلم.[1]

غير أنه وبالإضافة إلى البديهية التي انطلقنا منها في دراستنا للسرد، والتي تلح على أن "السرد جميعه بالمعنى الأعم خطاب بمقدار كونه موجها إلى جمهور أو قارئ" [2] ،فإن جيرارجنيت - في منحى رفضه للفصل الصارم بين المفاهيم السردية- يقر إمكانية التداخل بين السرد والخطاب ،دون تشويش على هوية كل منهما، حتى في السرود ذات الحبكة[3]، كما ينبه "إمبرطو إيكو" إلى هذا التداخل في الاتجاه العكسي،وذلك بتأكيده على احتواء كل مخاطبة على متواليات حكائية[4].

وإذا كان بعض الدارسين لسميائية الخطاب الرحلي يرون أن التداخل بين السرد والمخاطبة في الرحلة يبلغ حد التشويش والالتباس والالتفاف والتعقيد، لأن السارد"هنا شخص حقيقي والبطل حقيقي وهما واحد"[5]، فإنا نرى أن هذه الخصائص التي يتميز بها السارد ،هي التي تقدم الحلول لمثل هذه الإشكاليات، وفي هذا الصدد ينبه كايزر، أثناء حديثه عن أنواع السارد في الرواية ،إلى أنه" لا تجوز المقارنة مع قصص الرحالة"[6]. فللسارد في الرحلة خطابه المتلفظ به مباشرة دون أن يكون ذلك تدخلا منه، لأنه لا يخفي عن القارئ أنه المؤلف الذي يكتب تجاربه وينقل تجارب غيره التي يشهدها أو تروى له، وبذلك يمكن اعتباره "المتكلم الذي لا يتغير بالنسبة لتعابير تترابط فيما بينها والذي بإمكانه أن يقحم متكلما آخر داخل مناسبات معينة"[7].

---

[1]-تزفتان تودوروف: الشعرية، ص 57

[2]-ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص 140

[3]-جيرار جنيت: حدود الحكي، مجلة آفاق، العدد8، ص63

[4]- إمبرطو إيكو: القارئ في الحكاية ترجمة :أنطوان أبي زيد، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء/ بيروت 1996 القارئ في الحكاية، ص137

[5]- لطيف زيتوني: السميولوجيا وأدب الرحلة، ص252

[6]-ولفغانغ كايزر من يحكي الرواية؟، ترجمة :محمد اسويرتي، مجلة آفاق، ص72

7- آن بانفيلد:الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر،مجلة آفاق ص 113

وبناء على كل ذلك، كان تجاوزنا للتحديد النظري لأنواع السارد، إذ أن مضمون خطابه يشي بالدور الذي يأخذه -كما يتضح لاحقا-.

وقد تجاوزنا الوقوف عند أنواع المسرود له، لأن خطاب السارد يبرزها من خلال قرائن تشير - في مختلف المستويات- إلى مخاطَب يعنيه السارد الذي يتوخى، في كل مرة، تحقيق غرض أو وظيفة معينين.

1-1وظائف السارد :

وظائف السارد من المفاهيم التي أقرت في السرديات، انطلاقا من الدراسات اللسانية التي تعتبر الخطاب الأدبي تواصلا كلاميا يقوم على العناصر الست (الرسالة ،المرسل، والمرسل إليه،القناة ،الشفرة،السياق) حيث يكون بروز وظيفة ما حسب العنصر المركز عليه في كل مرة [1] . ولأنه لا يخلو كتاب في تحليل النص السردي، من هذه الوظائف، فلن نسهب في الحديث عنها ،إلا في سياق مخاطبات السارد المختلفة التوجه.

ونرى أن تحديد جنيت لوظائف السارد أكثر دقة، لأنه ينطلق من الخطاب السردي، سواء كان روائيا أو غير ذلك، مما يتيح تعميمه على كل أنواع السرود، بما في ذلك الرحلة، بالإضافة إلى تصنيفه لها حسب علاقتها بالمتن والمبنى، ومن ثم نجمل الوظائف الأكثر تواترا في خطابات السارد الموجهة إلى المسرود له والأمكنة، معتمدين في الأغلب تعريف جيرار جنيت لها:

- الوظيفة السردية: تتمثل في سرد الأحداث، وتعتبر أساسية لأنها الوظيفة التي تعطي للسارد اسمه، و"لا يمكن لأي سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد" [2].

-الوظيفة الإدارية: ويصطلح عليها الوظيفة التنسيقية[3]، وهي متعلقة أساسا "بالنص السردي الذي يمكن أن يرجع إليه السارد في خطاب لساني واصف -نوعا ما- ليبرز تمفصلاته، وصلاته وتعالقاته ،وباختصار تنظيمه الداخلي" [4].

---

[1]- انظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ،1993،ص 65،66،67

[2]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 264

[3]- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 138-139

[4]-جيرار جنيت: خطاب الحكاية ،ص 264

-الوظيفة التواصلية: تبرزهذه الوظيفة حين يتوجه السارد إلى المسرود له، كيفما كانت صفته، لربط علاقة معه عن طريق المخاطبات ،ويقابل جنيت هذه الوظيفة بالوظيفتين اللتين يسميهما جاكبسون الوظيفة الانتباهية والوظيفة الندائية، ويرى أنهما غرضان تتضمنهما الوظيفة التواصلية[1] .

-وظيفة البيّنة أو الشهادة : تتناول العلاقة التي يقيمها السارد مع القصة، سواء كانت عاطفية، أو أخلاقية، أو فكرية، كما يمكن أن تتخذ هذه العلاقة شكل شهادة فقط، كما هو الشأن عندما يشير السارد إلى المصدر الذي يستقي منه خبره، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي تثيرها في نفسه مثل هذه الحادثة[2] .

-الوظيفة الإيديولوجية: تتجسد في إبراز رؤية، أو رأي السارد في مواضيع سرده، وتقييماته المختلفة لها، ومن تم رؤيته للعالم، و"الوظيفة الإيديولوجية تنفرد عن سائر الوظائف غير السردية بكونها لا تعود بالضرورة إلى السارد "[3] بل قد تسند إلى الشخصيات ولكنها تبقى في النهاية محتواة في الوظيفة السردية .

وإذ نشير إلى تعدد وظائف السارد وتداخلها، بشكل يجعل الفصل بينها وضبطها إجراء منهجيا قابلا للتغير من نص إلى آخر، كما يلح على ذلك الدارسون[4]، فإننا نلاحظ أن خصوصية موقع السارد وطبيعته في الرحلة، تستدعي مقابلة هذه الوظائف بما يعرف في البلاغة العربية بأغراض المتكلم المنضوية تحت الخبر والإنشاء، وإذا كان البلاغيون العرب قد اعتنوا بظاهرة تحول الخطاب من الإخبار إلى المخاطبة واصطلحوا عليه بـــ "الالتفات"[5]، فإنهم من جهة أخرى قد نبهوا إلى التداخل بين الإنشاء والخبر في الأغراض والأساليب[6].

ويتضمن الخبر وظيفة الإخبار بصفة عامة، والتي يمكن مقابلتها بالوظيفة السردية، بينما يحمل القسم

---

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية ،ص265

[2]- المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

[3]-: المرجع نفسه، ص 266

[4]- انظر تنبيه جاكبسون إلى ذلك لدى فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ص 68 وانظر جيرار جينيت خطاب الحكاية،ص265، " وانظر عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات القاهرة، ط2، 1996،حيث يحصي عشر وظائف للسارد من ص 59 إلى ص68

[5] انظر:حسن طبل: الالتفات في البلاغة االقرآنية، دار الفكر العربي القاهرة ، 1998، ص 23

[6] انظر القزويني(محمد بن عبد الرحمان):الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق غريد الشيخ محمد،إيمان الشيخ محمد،دار الكتاب العربي، بيروت ط1،2004، ص 105

الثاني(الإنشاء) تحديدات خاصة بالمتكلم، إذ "كل ما هو إنشائي يحيل وجوبا إلى المتكلم"[1]، ويعنى في نفس الوقت باستدعاء المخاطب، لغرض معين كاستفهامه أو أمره أو حمله على التعجب، ومن ثم تحدد صفات معينة بشأنه، وهو ما يصطلح عليه في السرديات الحديثة بعلامات المسرود له.

2-1- علامات المسرود له:

إذا كانت وظائف السارد تمثل علامات وجوده وتحدد أنوعه[2]، فإن صورة المسرود له لا تنجلي بوضوح إلا من خلال السرد المخصص له، برغم حضوره الحتمي في كل خطاب سردي، وتدرج العلامات التي تحيل على المسرود له ضمن نوعين رئيسيين هما العلامات الناطقة والعلامات الصامتة .

-العلامات الناطقة: هي التي يبثها المنتج في النص بصورة واضحة، وتتفرع بدورها إلى نوعين:

-علامات مباشرة وهي التي تحوي تسميات صريحة للمتلقي من مثل: القارئ ،أو المستمع، أو عزيزي، أو صديقي، أوغيرها، وصيغة المخاطب التي يبرزها كاف الخطاب، أو من خلال تسمية محددة، من مهنة أو هواية ويكون المسرود له فيها محددا بصفة أدق[3] مثل قول السارد : "وإنك لتفرح بالجادة إن كنت من الذين تروقهم الاكتشافات التاريخية "[4] .

-علامات غير مباشرة هي التي لا تتضمن أي إحالة على مسرود له مخصوص، تميزه عن المسرود له من الدرجة صفر، مثل الضمائر المبثوثة في النص، من جنس ضمير المتكلم نحن، التعابير اللاشخصية، والضمائر غير المحددة، مثل المبني للمجهول أو صيغ التعميم مثل "المرء"، والصيغ الإنشاية مثل النداء والاستفهام والتعجب و"التشبيه والنفي والإثبات والمواضعات والتعليلات القصوى (les surjustifications)"[5].

بينما تكون العلامات الصامتة ذات طبيعة مغايرة للطبيعة اللسانية، التي تندرج تحتها العلامات الناطقة، إذ تعتمد على اللاقول، المجسد في بعض التقنيات السردية المرتبطة بالزمن، كالحذف والتلخيص وكذا

1-مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته، ج 2، ص103

2-عبد الرحيم الكردي:الراوي والنص القصصي، ص59

3-علي عبيد: المروي له في الرواية العربيةَ، دار محمد علي، كلية الآداب منوبة، تونس، ط1، 2000، ص61 .

4-أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص612

5-علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، ص 66

الخطابات الناقصة أو المحذوفة ، المسندة إلى السارد أو إلى الشخصيات، والتي تتجسد من خلال العلامات شبه اللسانية كالبياضات الطباعية والنقط المتتالية المعبرة عن الحذف.

ويرى بعض المنظرين أن الصمت استدعاء ملح للمتلقي، لتفعيل "مالا يقال" بالقراءة الخلاقة التي تملأ هذه الفراغات، بالتنبؤ القائم على سبر أغوار النص، انطلاقا من الكلام الناقص والصامت الذي يمثل شفرات بين المؤلف والقارئ، أو السارد والمسرود له[1].

وإذ نقر بأهمية كلا النوعين(العلامات الناطقة والعلامات الصامتة)، فإننا لا نرى ضرورة للفصل بينهما، وذلك لإمكانية حضورهما وتلازمهما -في الغالب- في خطاب واحد فما لا يقال "ينبغي أن يفعل على مستوى تفعيل المضمون"[2] .

وينبه بعض الباحثين إلى أن التأسيس لهذه الآلية التخاطبية التي ترتكز بصفة خاصة على ضمائر المخاطب والمتكلم وفاعلي التلفظ في النص قد وضعه بنفنست انطلاقا من "المنظور العربي لبنية الضمائر وتمييز النحويين العرب بين المتكلم والمخاطب والغائب"[3]

3-1 مخاطبات السارد للمسرود له في "نور الأندلس":

1-3-1- مستويات المخاطبات:

تتواتر مخاطبات السارد للمسرود له في "نورالأندلس" بشكل يجعل الاستشهاد متعذرا، لذلك استثنينا المخاطبات الضمنية، كتلك التي تحيل فيها تاء المتكلم للسارد -بالضرورة- على كاف المخاطب للمسرود له، فلا يكاد يخلو أي خطاب من ضمير المتكلم المفرد أوالمتكلم الجمع المتصل بفعل مسند إلى السارد ومتصرف في الماضي أو المضارع من قبيل: قلتُ، أقول، أسلفت القول، ذكرنا، نذكر، أعني،إلخ... مثل " قلت أن الإسبان متشبثون بالتقاليد مقيمون على ما ورثوه (...) فيجب علي أن أقول... "[4].

فضلا عن كون اختيارات السارد الحكائية تمثل طرقا لإقناع المسرود له برؤية معينة، كما أشرنا سابقا، ومن تم

---

[1]-انظرعلي عبيد: المروي له في الرواية العربية، ص65، وانظر كذلك إمبرطو: إيكو القارئ في الحكاية، ص 63

[2]-انظر أمبرطو إيكو القارئ في الحكاية، ص 62-63

[3]- مريم فرنسيس:في بناء النص ودلالته،ج1(محاور الإحالة الكلامية)، وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص 19

[4]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 621

كان تركيزنا على الالتفاتات التي يخاطب فيها السارد المسرود له بصيغ مباشرة وصريحة.

و بملاحظة سياق مخاطبات السارد للمسرود له، نجدها تندرج ضمن سرد المغامرات السفرية أو وصف مرصوداته، مثل قوله "وتراه يصبغ أبوابه بالصبغة التي ذكرت..."[1] ،أو ضمن سرد الحكايات التاريخية المسندة إلى رواة آخرين والتي يمثل متنها عالما بعيدا زمنيا عن السارد، مثل قوله بعد سرد حكايات الحروب الأهلية وكيد الحكام العرب لبعضهم :"فلا تسل عما يفعله الناس وتفعله الأمم، عندما تشتد العداوات، وتسيطر الأهواء على عقولهم وأعمالهم "[2] .

وهناك نمط ثالث يمكن إدراجه ضمن المداخلات العلمية التي تحوي أخبارا ومعلومات بمواضيع متنوعة تختلف فيها المخاطبة عن النوعين السابقين، وإن كانت متفرعة عنهما عن طريق الاستطراد من مثل قوله: "و هاك بقية الخبر من القاموس .الانفعال عند الحكماء التأثر.والانفعالات عندهم الكيفيات الراسخة المحسوسة كصفرة الذهب..."[3]. ويشير الرصد الكمي للمخاطبات الصريحة إلى ارتفاع نسبتها في حكاية السفر مقابل الحكاية التاريخية والمداخلات العلمية كما يبين هذا الجدول:

حكاية السفر	الحكاية التاريخية	المداخلات العلمية
26 مخاطبة	17مخاطبة	11مخاطبة

برغم كون الحكاية التاريخية تحتل حيزا نصيا أكبر من حكاية السفر، إلا أن طبيعة السارد ودوره يفرضان احتواء الثانية على هذا الكم الهائل من المخاطبات، حيث يأخذ السارد بالتناوب دور الشخصية أو المبئر أو يجمع بينهما في نفس الوقت [4] فالتبئير يقوم في الغالب على وصف يستدعي المسرود له ليس كمتلق للسرد فحسب بل كمشاهد، عليه أن يسخّر كل حواسه، السمع، والرؤية،الذوق، وأحيانا اللمس[5] للتعرف على ما يصفه له السارد المعاين لهذه المرصودات.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 569

[2] - المصدر نفسه، ص 656

[3] - المصدر نفسه، ص 582

[4] - سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص205

[5] - عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، ص 203

و نشير إلى تداخل هذه المستويات، وإلى تشابه المخاطبات بين مستوى وآخر واشتراكها في كثير من الخصائص، مما يوجه تصنيف هذه المخاطبات وفق أسس أخرى كصورة المسرود له وعلاماته والوظيفة البارزة للسارد.

-1-3-2-أنواع مخاطبات السارد من حيث وظيفتها:

1-3-2-1- المخاطبات ذات الوظيفة التواصلية :

يحرص السارد أثناء رصد مرئياته على اصطحاب المسرود له إلى كل الأماكن التي زارها، ليطلعه على مشاهداته وينقلها له نقلا مباشرا، على غرار مقدمي الأفلام الوثائقية، وتجسد هذه المصاحبةَ تلك القرائنُ الخطابية التي تقرب المرصودات من المسرود له، من جهة، وتتجسد من خلال اقتراب السارد من المسرود له عبر مخاطبته له مباشرة ودعوته إلى مشاركته في معايناته من جهة أخرى .

ومن الأساليب الإنشائية التي تجسد هذه المشاركة فعل الأمر"هاك" الذي يعد بمثابة لازمة تفتتح بها المخاطبات التي يقدم فيها السارد مرصوداته للمسرود له ويدعوه إلى تلقفها كما توضح المقاطع الآتية:

-"وهاك التعاويد والطلاسم على الجناحين وهاكها تحت الجناحين"[1]

-"وهاك الوادي الكبير يجتمع بنهر غرناطة..."[2]

-"وهاك فلاح لبنان أو فلسطين بل فلاح بابل وآشور يحرث أرضه -يدغدغها- بمحراث ما بلي..."[3]

-"وهاك أول محطة لسكة الحديد في الأندلس اسمها القديسة هيلانة... "[4]

-"هاك معرض الأسرى الفنانين في ذلك الزمان وبينهم المقلد والطالب والأستاذ والعبقري"[5]

وعندما ينتقل السارد إلى شخصية ومبئر في نفس الوقت، يقلص هذه المسافة مسندا الأفعال التي يقوم

---

[1] - المصدر نفسه، ص 542

[2] - المصدر نفسه، ص 551

[3] -أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 620

[4] -المصدر نفسه، ص 623

[5] -المصدر نفسه، ص 641

بها كرحالة إلى المسرود له، مثل هذه الصيغ لا تحمل المسرود له على "أن يتظاهر بأنه أحد الصحبة المستمعة فحسب"[1]، بل تجعله هو من يقوم بالرحلة كما في المقاطع الآتية:

-"هو الماضي يحييك صامتا وقد يهمس في قلبك باللسان العربي كلمة حنين وأسى"[2].

-" فتخشى وأنت تنظر إليها أن تميد فتهوى إلى الأرض "[3].

و يؤدي تقلص هذه المسافة -في بعض الأحيان- إلى تماهي السارد مع المسرود له، من خلال التباس الخطاب والضمائر المحيلة إلى كل منهما كما يشير هذا المقطع :

"...يقول لك وأنت في هذه البهجة العالية :إن طول هذه الكنيسة خمس مئة قدم وعرضها مئتان وخمسون قدما، فتهبط من عليائك وتتحطم رؤوس أحلامك، فهل أنا في مكتب أشتري قطعة من الأرض[4]

فالخطاب يبدأ موجها إلى المسرود له مسندا له الأفعال وردودها "يقول لـــك، وأنت (...)، فتهبط من عليائـــك، تتحطم رؤوس أحلامـــك)، بينما ينساب السؤال الأخير "هل أنا في مكتب..." مباشرة دون عملية إسناد من قبل السارد إلى المسرود له، على غرار الأفعال الأخرى مما يجعله خطابا مباشرا للمسرود له

مضمر الإسناد تقديره:(فتقول مندهشا: هل أنا في...)، أو خطابا مباشرا داخليا للسارد يتوجه به إلى المسرود له شاكيا له ثرثرة الدليل المزعجة أثناء تأملاته للمعالم ،غير أن هذا التماهي لا يتعدى البنية السطحية للخطاب بحكم السياق الذي يتمايز فيه السارد الشخصية عن المسرود له، إذ يمكن القول أنه فضلا عن كون التجربة تخص الأنا المتكلمة، فإن ضمائر المخاطب تعود إليها أيضا، ففي حالة إعادة إسناد الخطاب إلى السارد لا يتغير المعنى لأن هذا الالتفات في الأساس يتوخى ترسيخ هذه الصفة لدى الدليل على سبيل تعميمها والإيحاء بان هذا الموقف يتكرر مع أي معاين.

وترسم الوظيفة الاتّصالية في مثل هذه المخاطبات ملامح متلق عام، حيث يستطيع كل قارئ أن يعتبر

---

[1]- والترج. ونج : الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن عز الدين البنا،مراجعة محمدعصفور مجلة عالم المعرفة العدد 182،فبراير 1994،المجلس الأعلى للثقافة والفنون الكويت ص 158 نسخة PDF ، وانظر عمر عبد الواحد: السرد والشفاهية ص 31

[2]-أمين الريحاني: المصدر نفسه ص 612

[3]- المصدر نفسه ص 557

[4]- المصدر نفسه، ص562-563

هذا الخطاب موجها له، كما أنه متلق مطمئن غير معارض، وغير متشكك فيما ينقله السارد عن الدليل.

1-3-2-2- المخاطبات ذات الوظيفة الإيديولوجية:

على خلاف المخاطبات السابقة التي يبدو فيها السارد والمسرود له قريبين أو على الأقل في وضع مستقر، فإن المخاطبات التي يبرز فيها طرح الرؤى الإيديولوجية تأخذ منحى المحاجّة لأجل الإقناع ومن ثم يتمايز فيها المخاطَب ليس كمسرود له مطمئن يركن إلى تلقي التقارير عن معاينات وتجارب يمكن تعميمها، بل كطرف حر متوقع منه أي رد فعل خاص، ويمنح حق الحكم المختلف كما في المقطع الآتي: " قبيح بنا التعميم وهناك جريدة "التيمس"الانكليزية وأختيها الأمريكية والفرنسية المشهورة برصانتها وبما يوجب على الناس التصديق روايتها واحترام اسمها وأنا من الناس الذين يريدون أن يصدقوا ويحترموا ولكني وأنا أعرض أمري أترك الحكم للقارئ "[1].

وكثيرا ما ينشئ السارد حوارات حجاجية مع متلق يتخيله معارضا ورافضا لرؤاه، كما في المقطع الآتي: "هو ذا السر في قوة فرنكو .فإن كان ذلك لا يقنعك فلا حرج عليه أو عليك لقد فاتتك تلك الروح الجاثمة وراء ذلك السكون .وقد تسرع لذلك فتحكم لدى وقوفك عند حجاجها حكما ناقصا أو بعيدا عن الصواب فما هو بالملوم ولا أنت إن القوى الروحية لا تدرك إلا بالقوة الروحية"[2] .

فبعد أن يستنفذ السارد الحجج المادية، كأقوال الآخرين في شخصية الجنرال فرنكو وعرض أعماله وصفاته الجسمية والنفسية[3]، ينتهي برد الأمور إلى العالم الميتافيزيقي المستعصي على التشخيص والإدراك المادي الملموس.

ويمكن القول أن التوجه إلى المتلقي المحدد هنا بمحدودية المعرفة، هو لأجل إقصائه، باعتبار القارئ النموذجي الذي ينشده السارد هنا هو الذي يملك بالإضافة إلى الفهم المادي قوة روحية للتحليل ويشكل بذلك استثناء ("القوة الروحية لا تدرك إلا بالقوة الروحية").

وتتواتر مثل هذه الحجاجات البلاغية التي يتخيلها السارد بينه وبين القارئ، موقفا بها الحكي لأجل إثبات

---

[1]-أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص488

[2]-أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص485

[3] انظر تفصيل أمين الريحاني لهذه الصفات في فصل "الجنرال فرنكو"، (ص484 – 488) من الرحلة

رؤية ما بصدد شخصية، أو فكرة معينة، سواء كانت معاصرة له أو انتمت إلى الماضي، كتصوير شخصية ابن عامر المنصور، الذي يركز على إثبات ديكتاتوريته وتطرفه، من خلال سرد الحكايات التاريخية التي يوقَف السرد خلالها ويلتفت لمخاطبة المسرود له، كما يوضح هذا المقطع: "لا يا سيدي. ليس في كل بلاد الأندلس العربية أثرا واحد من آثار المنصور الحميدة وقد كان مع ذلك طامعا بالعرش وغير مبال بنتيجة عمله "[1]. وبذلك تفترالوظيفة السردية أمام سعي السارد لإبراز رؤية معينة، واتجاهه إلى تكثيف اتصاله بالمسرود له، لإحراز القبول لديه، وإن كانت كل المخاطبات -كيفما كانت الوظيفة البارزة فيها- تنطوي على الوظيفة التواصلية بقدر محدد.

ولا يتم طرح الرؤى والأفكار بطريقة المخاطبة الصريحة والمحاجات المباشرة دوما، إذ هناك صيغ يحضر فيها المسرود له من خلال "علامات غير مباشرة ،مضمرة لا تتضمن أي إحالة على مسرود له مخصوص، تميزه عن المسرود له من الدرجة صفر"[2]، وتكون في الغالب أساليب إنشائية، وبالأخص صيغا تعجبية سواء كان أسلوب التعجب لساني عن طريق جملة التعجب كقوله: "وبعد مئة سنة -ما أطول صبر أولئك الأقدمين! - أعاد المسيحيون الكرّة على اشبيلية"[3]، أو شبه لساني ،عن طريق العلامات الطباعية والسياق اللغوي الذي يبوح المضمون فيه بالنبرة التعجبية، كقوله" شنجول الناصر لدين الله!هي حقا من المهزلات المفجعات"[4].

-"باعوا النساء أرقاء بالمزاد فكان ذلك أفظع أعمالهم .العربيات تباع كالجواري ؟! هي الصفحة السوداء في تاريخ السوريين الفاتحين "[5]، أو صيغا استفهامية من مثل قوله: -"ومن هم الذين أعانوا فرناندو على ابن عباد؟، إنهم العرب أنفسهم!"[6]

-"فهل هي يا ترى من بقايا الروح العربية تتوارثها الأصوات والقلوب الأندلسية ؟!"[7]

وعلى خلاف المحاجّات الصريحة، نسجل فتورالوظيفة التواصلية في مثل هذه الصيغ التي تبقي المواقف

---

[1] -أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 620

[2] -علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، ص 66

[3] -أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص588

[4] -المصدر نفسه ،ص 632

[5] - المصدر نفسه، ص 585

[6] - المصدر نفسه، ص 656

[7] - المصدر نفسه، ص 577

والآراء مدمجة في الغالب بالمضامين السردية، ومن تم مواصلة السارد لمزاولة الوظيفة السردية، من جهة، والوظيفة الاتصالية من جهة أخرى، من خلال تقييمه لفكرة أو موضوع ما ويكون هذا التقييم عن طريق التعليق المباشر كما في المقاطع السابقة أو من خلال التورية والإيحاء الساخر، حيث تحوي هذه الالتفاتات- في الغالب- "تقاليد متواضع عليها بين السارد والمسرود له، جمل بها تشابيه ومقارنات وتعليقات "[1]، كما يوضح المقطع الآتي: "معرجين على جبل طارق ليس للجناح أن يطرح ظله على هذا الجبل -جبل طارق؟-أستغفر الله إنه لجبل جان بول إنه لبريطانيا العظمى هو وما فوقه من سماء البر والتقوى. كيف لا وللحصون كما للقديسين هالة هي رمز القداسة فلا تمتهن حرمتها... "[2]

فعبارة "جبل طارق"بمثابة شفرة خاصة بين السارد والمسرود له —العربي- الذي افتك منه الجبل، كحديث مباشر لكنه خافت في شكل غمز ووشوشة عن البريطاني الذي يبديه السارد في مركز المسيطر الذي لا يمكن التجرؤ على مناهضته حتى بالكلام، وتعتبر مثل هذه الالتفاتات من التقنيات المسرحية[3]، حيث يلتفت الراوي أو إحدى الشخصيات إلى الجمهور بحديث هامس يوحي بعدم سماع البقية له.

1-3-2-3-المخاطبات ذات الوظيفة التعليمية:

يعج الخطاب الرحلي، والأندلسي منه على الأخص بالتقييم الموجه إلى المسرود له، عن طريق الايماءات والمواضعات التي يمررها له السارد، فكثيرا ما تعرّف الأماكن أو الشخصيات إلى المسرود له عن طريق الإشارة إلى قرينة مرتبطة بها، دون تفصيل متوجها بذلك إلى مسرود له مخصوص، يعرف أو عليه أن يعرف الحيثيات المضمرة، كما في المقاطع الآتية:

-"ويصطدمان بعدها بالنهر الأكبر دويرو (duero) فيبلعهما ويحملهما في جوفه، كما حمل الحوت يونان في قديم الزمان"[4]

---

[1]-علي عبيد:المروي له في الرواية العربية، ص 69

[2]-أمين االريحاني: المصدر نفسه، ص542-543

[3]-إبراهيم حمادة: اللغة الدرامية، ص 239

[4]- المصدر نفسه، ص 646

-"كان الهواء يعصف مثل عبقرية سرفنتس من تحت إلى فوق "[1]

-"تلك الألقاب التي قال فيها الشاعر بيتا من الشعر ذهب مثلا"[2]يشير إلى معنى البيت دون ذكره أو ذكر قائله.

-"رأينا النساء في ساعة الغروب يحصدن بالمناجل قمح السنة ويذكرنك بصورة ميليهmillet المشهورة "[3] .

فالمسرود له الذي يخاطبه السارد هنا (يذكرنك) هو العارف لما تمثله صورة ميليه.

-"وهذا الكاردينال سنروس xímenez de cinesros) يفرض مشيئته على صاحب الجلالة نفسه، وعندما يسأل يطل من طنف قصره بمدريد على جيشه المحشود في ساحة القصر أيذكرك هو وأخوه ده مندوسه بكردينال فرنسا الشهير ريشيليو؟"[4]

و تبرزالتفصيلات والتوثيقات والشروح وترجمة التعابير غير العربية- كالإسبانية والإنجليزية -التي تتم في المتن أو تخصص لها في الغالب نصوص موازية(حواشي)- توجه السارد إلى لمتلقي غير العارف أو الخالي الذهن من خلال اضطلاع السارد بوظيفته التعليمية كما في المقاطع الآتية:

-"سنواج هي كلمة (sandwich) الإنكليزية، أي قطعة اللحم أو جبن..."[5]

-"أندا بالأسبانية : مرحى "[6]،

-"الأرض المسحورة هي التي لا ينبت فيها شيء"[7]

كما يستعين السارد بوظيفته السردية في الشرح والتوضيح الموجهين إلى المسرود له عن طريق سرد حكايات كاملة مثل قوله :"وغلو العرب في المديح أو في الذم يبلغ بعض الأحايين حد السخرية والاستهجان. فمما يحكى عن هذا الخليفة العربي العظيم أنه أراد الفصد يوما. فقعد في البهو الكبير (...) فأخذ الطبيب الآلة وجس يد الناصرفبينما هو كذلك إذ طل زرزور فصعد على إناء من ذهب في المجلس .وأنشد هذا البيت من

---

[1]- المصدر نفسه، ص 619

[2]- المصدر نفسه، ص586-587

[3]- المصدر نفسه، ص 620

[4] - أمين الريحاني المصدر نفسه، ص 611

[5]- يرد هذا المقطع في الحاشية كشرح لكلمة سنواج الواردة في المتن ضمن سرد المغامرات الرحلية ص 561

[6]- ترد هذه الترجمة في حاشية ص 555 كتعليق على المقطع الوارد في المتن "وهللت للذابحين أندا ،أندا

[7]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 542

الشعر : أيها الفاصد رفقا بأمير المؤمنين إنما تفصد عرقا فيه محيي العالمين "[1]

حيث يرد هذا المقطع في الحاشية كتفصيل للجملة :"كان الخليفة الناصر في مقدمة عواهل زمانه..فهو جدير إذن بكل ما صاغه له مؤرخو العرب من المديح على غلوه"[2]

وإذا كانت المعلومات المضمرة توحي بملامح معينة للسارد، كتنوع ثقافته وشموليتها، فإنها تلح على مسرود له أو قارئ خاص جدا ،لأنها تتعلق برسالة قد تكون مجهولة الشفرة لدى كثير من المتلقين كالعربي غير العارف للغة أو التراث الإسباني أو الانجليزي .غير أن هذا الإضمار ينشئ تحفيزا لرغبة المعرفة لديه من أجل ضمان عملية التواصل مع ما يسرد وتجنبا للإقصاء كمثل قوله أثناء سرد حكايات الفتح العربي والكر الإسباني :"الدهر قلب في الناس والأمم، يركبهم يوما منكبيه على ذروات المجد والثروة، ويوما يركبهم كالكابوس، فينامون نومة "ربْ فان ونْكل "وأهل الكهف "[3].

وإذا كان السياق في هذا المقطع يفتح التنبؤ لدى المتلقي غير العارف؛ كاعتباره مثلا أن قصة "رب فان ونكل" تماثل قصة أهل الكهف، التي تحوي قيمة تجاوز الزمن لغير المتحرك، فإن بعض المقاطع لا تفصح عن معناها، إن بطريقة مباشرة أو من خلال السياق،بل يبقي السارد على مغاليقها ،مثل عبارة :" M-CAB Aktiengrettschat" التي يوضح السارد أنها كتبت على الطائرة الألمانية، دون تفسيرها أو ترجمتها إلى العربية ويبقى غموض المضمون الذي أورده السارد للمقطع مماثلا لغموض القناة التواصلية حيث يصفه بقوله "... جروفا دطشلندية متصلة غير منفصلة تبدأ بمقطع أخط وتنتهي بمقطع شخط وبينهما مقاطع غزلية "[4].

أو المقطع : "وهم يرددون كلمات لاتينية بلهجات غير متشابهة تدل على ما بصدر كل منهم من حماسة أو فتور: "تديوم لودامس مثلا "[5]، فبرغم وجود دلالتين متضادتين (الحماسة والفتور)، فإن السارد يكتفي بعبارة واحدة ينقل أصواتها بالحروف العربية دون أن يترجم معناها ويشرح دلالتها.

ويوحي السياق للمتلقي الذي لا يمكنه فك هذه الرموز، أن السارد بإشاحته عن الوظيفة التعليمية

---

[1] - المصدر نفسخه ص 628

[2] - المصدر نفسه الصفحة نفسها

[3]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 598

[4] - المصدر نفسه،ص542

[5]- المصدر نفسه، ص 558

وتخليه عن الشرح والتعريف، يعمد إلى تعتيم المعنى المقصود على سبيل توريات ساخرة موجهة لمتلق خاص، أو أنه على غراره، لا يمكنه فك هذه الرموز فاكتفى بنقل الصورة الخطية للحروف الألمانية ومحاكاة الصورة الصوتية للكلمات اللاتينية باللغة العربية، على سبيل استعراض المختلف غيرالمفهوم واستطرافه أوالسخرية منه، وهو نوع من أنواع التغريب أو الغرائبية[1] التي يحفل بها الخطاب الرحلي، والتي يمكن أن يكون أحد أغراضها إشراك المتلقي في تلمس هذه الغرابة والاستعاضة عنها بتحويل الموقف إلى ألفة، عن طريق الطرافة والسخرية وهو في كل الحالات توطيد للاتصال بالمتلقي، وكسب متابعاته لما يسرد.

1-3-2-4-المخاطبات ذات الوظيفة التنسيقية :

تحوي المخاطبات الموجهة بفعل أمر، أو بكاف الخطاب ،أو باسم "القارئ"، الوظيفة التنسيقية، حيث تتعلق هذه الخطابات بتنظيم النص السردي، أو بالقصة ،ومن تم لا تخلو من الصيغة الخبرية التقريرية رغم كونها صيغا إنشائية، يقيّم السارد فيها المنجز السردي ويخبربمختلف المشاريع السردية التي ستنجز، ويشير إلى التنظيمات والتوضيبات التي يجريها داخل الخطاب، كما تمثل المقاطع الآتية:

1-"وبعد ذلك ؟، قصة أخرى وخلافة أموية جديدة سنقص عليك قصتها عندما نصل إلى قرطبة"[2]

2-"لنعد إذن إلى إسبانيا إلى تروخيو مسقط رأس المكتشف الفاتح فرانسيسكو بيزارو[3]"

3-"مثل لنفسك نجدا ثم عد معي الى الزمان الغابر"[4]

4-"ولقد قدمت من عجيب قناعتهم وصدقهم في المعاملة إذ قصصت عليك قصة ساعتي في برغوس وهاك من الأمثلة غير ذلك"[5]

5-"وقصته طريفة نقصها عليك فيما بعد فاعلم الآن أن ذلك الصندوق الذي يزين كنيسة الجسد هو الصندوق

---

[1] انظر شعيب حليفي :الرحلة في الدب العربي، ص 466-467

[2] -أمين الريحاني المصدر نفسه ،ص 586

[3] - المصدر نفسه ص 599

[4] -المصدر نفسه، ص 608

[5] -المصدر نفسه، ص 621

الذي ملأه السيد حجارة ورملا وخدع به يهوديين من يهود برغوس"[1]

6-"هذه الكلمة نخطها هنا اعتذار عما طال ..."[2]

7-"أما وقد قصصنا عليك قصة موسى بماردا فسنقص عليك الآن قصة ابن تروخيو فرانسيسكو بيزارو وبعض زملائه من الفاتحين الإسبان[3]"

8-"أما وقد أخبرتك أين دفن السيد وأين تزوج فإنك سائل ولا شك السؤال السديد :من هو هذا السَّيِّد أو السيِد ؟"[4]

9-"واعلم أعزك الله أن كورتيس هو أول من أدخل الخيل العربية إلى العالم الجديد"[5]

10-"لندع الغابر في تواريخ وأساطير ونأخذ الحياة في خبرها وخيرها..."[6]

وإذا كانت الوظيفة التنسيقية في المداخلات العلمية تمليها "ضرورة مزدوجة ،الأخذ بتماسك النص، وبمنطقية وشمولية المعالجة وتسلسل الأفكار ومساعدة القارئ على الإحاطة بهذه الأمور"[7] (كما في المقطع رقم6)، فإنها في الحكاية التاريخية تهدف إلى إشراك السارد في العملية السردية من خلال مساءلاته ووطلب الانتباه وإطلاعه على الإحداثيات الزمنية والمكانية التي يتموقع فيها السارد وعناصر السرد، ويبدو السارد في هذه المخاطبات كأستاذ مع طلبته يحيل على ما تم إنجازه ويدعوه إلى متابعة ما سيتم طرحه من خلال فعل الأمر المسند إلى المتكلم الجمع والعائد على السارد المتكلم والمسرود له المخاطب كما في المقاطع 2،10،3 (لنعد،نجتمع لندع، نأخذ)

وتقوم أغلب المخطابات التي تبرز فيها الوظيفة التنسيقية، على اختلاف مستوياتها بالربط بين المقامات السردية، التي تتمثل عموما في حكايات السفر التي يشارك فيها السارد ويشهدها، والحكايات التاريخية التي

---

[1] -المصدر نفسه، ص 647

[2] -المصدر نفسه ،ص 580

[3] - أمين الريحاني : المصدر نفسه، ص 598

[4] -المصدر نفسه ،ص 649

[5] -المصدر نفسه، ص 560

[6] - المصدر نفسه ،ص 620

[7]- مريم فرنسيس : في بناء النص ودلالته،ج1، ص 97

يرويها عن طريق ساردين آخرين. ويكون الربط بين مختلف هذه الحكايا بإبراز الانتقال داخل نفس المقام أو الانتقال من مقام إلى لآخر، ويمكن إجمال مختلف الانتقالات كما توضحها المقاطع السابقة في الجدول الآتي:

الانتقال من مقام إلى آخر	الانتقال داخل نفس المقام
من الحكاية السفرية إلى الحكاية التاريخية: مقطع 2- 3	داخل المقام المضِمن :مقطع4
من الحكاية التاريخية إلى الحكاية السفرية: مقطع10	داخل المقام المضَمن:مقطع: 8،7

ومما لاشك فيه أنه لا يمكن الإحاطة بمختلف الانتقالات التي تبديها مثل هذه المخاطبات، إذ تحوي الانتقال الجغرافي للسارد الرحالة الذي يوجه الانتقال السردي؛ حيث ينتقل من سرد حكاية متعلقة بالمكان الذي يتواجد به إلى حكاية احتضنها المكان الذي سيصل إليه، كما يوضح المقطع الأول من المقاطع السابقة.

و كيفما كان المستوى الذي تتوضع فيه المخاطبة، وكيفما كانت صفة المخاطب المقصى أو المستدعى، فإن هذه المخاطبات باعتبارها صيغا إنشائية تعتبر انزياحا بالقياس إلى معيار التواصل اليومي والبلاغي الذي تقتصر وظيفتهما على "الإخبار والإقناع"[1]، فهذه الوحدات التخاطبية مكثفة بالرموز الدلالية مما يجعلها وحدات مركبة مهما بدت بسيطة.

2-خطاب السارد إلى الفضاء المكاني:

- تمهيد:

لا يستدعي المكان في الرحلة التنويه بأهميته، ذلك أن"السفر حركة في الفضاء قبل كل شيء" [2]، كما أن "قصة الرحلة هي تخصيص لفضاء جغرافي"[3]. وتتبدى هذه الأهمية في الفضاء النصي، منذ الإطلالة الأولى ؛ حيث تحوي عنونة النص الرحلي- غالبا- مكانا يكون الوجهة المقصودة للرحالة.

---

[1]-هينريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة، محمد العمري، المركز الثقافي العربي،بيروت ،المغرب ط1، 1999،ص9

[2]-عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 11

[3]- دانيال هنري باجو: الأدب المقارن والأدب العام، ص 58

ويوزع البرنامج السردي في الرحلة حسب حركة الرحالة في الفواصل المكانية المتعالقة مع الفواصل الزمنية، فترتبط المحطات السردية الكبرى بالأمكنة، وتتسمى بها (الانطلاق الذهاب والإياب، والوصول) .

غير أن أهمية المكان في الرحلة لا تتعلق بـــ"وضعه في سياقها العام، سياق الانتقال من مكان إلى آخر، بل تعود إلى تاريخيته من جهة، والى وظيفته من جهة ثانية "[1] إذ تتشكل الأمكنة حسب رصيدها التاريخي، وعلاقتها بالرحالة، فتتخذ أوصافا معنوية مجردة، ذات صبغة ذاتية، مغايرة للأوصاف المادية العَلمية التي تحوي قدرا كبيرا من الموضوعية، فتنقل بذلك من مفهوم المكان إلى مفهوم الفضاء[2]، وتمنح أسماء جديدة توازي أسماءها العَلمية المعروفة بها كأمكنة وغالبا ما تصنف في شكل ثنائيات متقاطبة مثل: (الفضاء الأليف، والفضاء الغريب) ،و(الفضاء المقدس، الفضاء المدنس)،و(الفضاء السجل الفضاء المرجع)[3] و(الفضاء المتحرك (البحر)، والفضاء الثابت(البر))، (الفضاء المفتوح والفضاء المغلق)[4]، وغيرها من التقسيمات التي تفرزها رؤى فكرية معينة وتفرز، بدورها أنظمة كتابية معينة.

2-1-أنواع المكان في رحلة نور الأندلس:

يمثل المكان وطريقة رصده مظهرا من مظاهر هوية الرحالة، والمرتحل إليهم، على السواء، ويصنع ديكور البلد المرتحل إليه، عبر فضاء نصي جديد، يشكله السارد الجوال ليتنقل القارئ في أرجائه، وكأنه يزور البلد ويعاينه، ففي الرحلة الأندلسية -مثلا- يرصد السارد تفاصيل الهندسة العربية والاسبانية أثناء تتبعه المعالم الأثرية عبر مصطلحات خاصة بها كالشناشيل والجادات، والدقّات، والأطناف، والسقوف المزيّنة بالقيشاني، والقباب الكبيرة للمساجد والكنائس والأبراج، والقصور،وغيرها مما يحيل على الحياة الثقافية والاقتصادية والاجتماعية للأندلسيين في العصر العربي.

---

[1]-عبد االرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر ،مستويات السرد، ص 375

[2]- المرجع السابق ص553 حيث يميز بين المكان والفضاء بقوله: " المكانL endroit ذو بعد إقليدي بزواياه المحددة إنه موقع خرائطي يحمل سماته الثابتة التي لا تتغير في المدونة الجغرافية ،الفضاء l'espace وهوالمكان المؤول من خلال ذات ساردة وواصفة قد يحتمل الوجود وقد يكون من انتاج المتخيل...فـــ "باريس" مكان أما بعدها الفضائي فهو باريس الأنوار أو العدوان"

[3]- يتشكل الأول من المعاينات المباشرة التي ينقل بها المكان والتي تعتمد الوصف بصفة خاصة بينما يتشكل النوع الثاني -فضلا عن المعاينة- عن طريق سرد حكايات متعلقة به ومقتبسة من مراجع ومدونات أخرى انظر شعيب حليفي الرحلة في الأدب العربي ص 343-344

[4]- أنظر تعريف هذه الأمكنة وتصنيفها لدى عبد الرحيم مودن، في مبحث أنواع الفضاء، من ص 361إلى ص 381 من كتابه الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، مستويات السرد.

وتعبر طريقة الوصف، التي لا تخفي استحسان الفضاء الموصوف، أو استهجانه، عن رؤية وذوق معينين لدى السارد، كولعه بجمال العمارة العربية الإسلامية، والاسبانية، والفن المعماري الذي يقوم على الامتزاج بين العمارتين، كما لا يسقط الرصد التأويلات النفيسة والاجتماعية، حيث تحضر رؤية داخلية، تلتقط الأمزجة ،والمشاعر والحالات النفسية للسكان، أو للراصد، التي تمنح القارئ مزاجا وتخيلا معينين، من مثل قوله:"يمشي الناس في خط مستقيم إلى أغراضهم وإن اعوجت الأسواق وضاقت لأن جوانب الطريق جافة وليس فيها ما يجلب النظر أو يستوقفه "[1]

وتصطف الوحدات السردية في رحلة "نور الأندلس"،التي تمثل في مجملها محطات السفر، مشكلة من أسماء المدن التي زارها الرحالة، ومقترنة من جهة أخرى بالشخصيات التاريخية،التي عُرفت بها (الجزيرة الخضراء، بلاد الأندلس،إشبيلية ،الفاتحون العرب والإسبان، أبطال طليطلة، طبائع الأرض وأهلها، قرطبة، معرض فني في دير، برغوس بلد السيد) كما تحضر فيه جل أنواع الفضاءات، حتى الفضاء الغريب الموحش ،الذي يبدو حضوره مستبعدا، انطلاقا من حافز الرحلة، ورؤيتها الأساسية، المبنية على الدعوة للتوافق والاندماج مع الآخر[2] .

ومن اليسير ملاحظة التشكيل المميز للفضاء، بمختلف أنواعه، في خطاب "نورالأندلس"، حيث يتم شحنه بدلالات نفسية، ترسم موقعه من الوجدان الفردي والجمعي، وذلك من خلال تقنيات تقديم المكان، التي تقوم على تكامل وظيفتي الوصف والسرد؛ إذ لا يكتفي الوصف بالرصد الجغرافي العلمي للمكان القابل للتجسيد، والتمثل الحسي المباشر لدى المتلقي[3]، بل يخلع عليه سمات معنوية، يأخذ من خلالها أبعادا دلالية متعددة تربط حضوره بالمتكلم، وبالسياق المزروع فيه ؛ كما يوضح المثالان الآتيان:

-"في هذه الأرض قرى كثيرة تبدو كالبثور في وجه المجدور وليس فيها صرح قائم غير الكنيسة أو شيء متحرك غير دواليب الهواء"[4] ،

-"أما قصر طليطلة، فهو مثل صورة من صور ذلك الفنان العظيم. عثر عليها في خرائب الزمان، محروقة

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه،ص 644

[2]- انظر أمثلة عن هذه الأمكنة في مبحث الرؤية في المستوى الإيديولوجي ضمن الفصل الثاني من هذه الدراسة

[3]-سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 197،198،199

[4]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 620

الأطراف بالية ممزقة. فيلوح خلال الخروق والحروق، شيء من جمال عتيق. في بقية من الألوان الرائعة"[1] .

ويعمق السرد هذه الدلالات، بنقل المكان القابل للتجسيد والمعاينة، إلى خلفية من الصعب الإمساك بها[2]، وذلك عن طريق الأحداث، التي تحدده كنوع من الفضاء، بشكل مختلف عما يقدمه الوصف، سواء كانت هذه الأحداث مزامنة للرحالة متعلقة به كشخصية أو كشاهد، أم كانت حكايات من الزمن الماضي يعاد سردها في المكان الذي احتضنها، حيث تمنح المكان "تموضعات فضائية أخرى بالاعتماد على السميوطيقا السردية وكل ما هو قابل للتعبير بالكلام وقد يطلق على هذا النوع من الإدراك السميوطيقي (...)الفضاء المدرك، وهو الشيء الذي يسمح بإدراك العلاقات بين الشخوص أو الفاعلين وما يقومون به من وظائف فضائية"[3] .

فالقرى الموصوفة في المقطع السابق تتبدى كفضاء أجنبي من خلال المقطع السردي الآتي: "وقفنا مرة في إحدى القرى رغبة منا بفنجان من القهوة فجاء صاحب المقهى يخدمنا ولكنه عندما علم برغبتنا وبأننا من أبناء المدينة أو من أهل الأمصار كما يقول عرب البادية قال لنا قهوتنا غير صالحة لكم إن مشيتم إلى ساحة القرية وهي قريبة -تجدوا ما يسركم"[4]

ويقدم القصر طليطلة السابق كفضاء حرب في المقاطع السردية التي تحكي قصة حصاره وانتصار المحاصرين كما في المقطع الآتي:"...ثم في أيلول طلبت من القيادة أن ترسل إليهم رسولا حاملا قرارا فيه خيرهم فجاء الرسول فأدخل القصر بعد أن شدت العصابة على عينيه ثم حلت في مكتب الجنرال مسكروده فكان حديث وكان سكوت ، أخرج الرسول من القصر كما أدخل إليه..."[5]

من جهة ثانية لا يكتفي السرد -المرتبط بالماضي في الغالب- بجعل المكان خلفية للأحداث[6] التاريخية أو الرحلية بل يشحنه بالتحول المحيل على الحركة الواصلة بين الزمن والمكان فيكتسب بعدا تخييليا

---

[1]- المصدر نفسه ،ص 612

[2]-سعيد يقطين المرجع السابق، ص 199

[3]-عبد الجليل مرتاض: دراسة سيميائية في الرواية، منشورات ثالة، ط1، 2005، ص138

[4]-أمين الريحاني : المصدر نفسه، ص 615

[5]-أمين الريحاني: المصدر نفسه،ص 615

[6]-سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 199

مهما كانت القصص تمتلك مرجعية تاريخية تحيل عل واقع ما :"وعلى رأس تلك الرابية قصر متداع أو خرائب كانت قصرا ،وهي اليوم زريبة للمواشي ذلك القصر كان لفرناند غنسالس ثم صار مقرا لأمراء قشتالة ،و مربعا للأفراح الملكية، فقد تزوج فيه إدوار الأول ملك إنكلترا بألينورة أميرة قشتالة ... "[1].

وإذ نتجاوز الخطاب، الذي يقدم هذه الأمكنة بصيغة الغائب، إلى تلك المخاطبات التي يوجهها السارد إليها مباشرة، فان ذلك لا يعني انعدام خصوصية الخطاب الأول، بالقدر الذي يعني ضيق المقام عن رصد انزياحاته المتعددة المستويات، والتي تنطوي على كثير من التيمات، والرؤى ،التي يمكن الولوج عبرها إلى بنية المكان في "نور الأندلس، حيث تتواتر المقاطع التي يكون فيها الغرض هو اللغة في حد ذاتها، مما يبرز الوظيفة الشعرية، كوظيفة مهيمنة على كل الوظائف، على غرار المقطعين الآتيين:

-مق1:"وكل أشجار تلك الغابة تندب مدينة الكليات .تلك الأشجار،وفيها المحطمات، الهاويات، والواقفات كالثكالى المحروقة أثوابهن، المحروقة أجسامهن حتى العظام ،الصارخة أرواحهن صرخات تسمعها السماء - ترسل مع ذلك- شمسها كل يوم لتدفئ عظام الأرض(...)هاهنا أمام جبال وادي الرحمة تذابحوا وتعاونوا في التدمير، والرحمة هناك علاها الشيب وغشيها الصمم فهي لا تسمع ولا ترى"[2]

مق2 "وفي جوار شجرة المنغولية مقصورة الملك الحكيم الكريم وتجاهها دروب منحنية بين الزهور والرياحين تدعى درب العشاق، فيها نافورات تفاجئهم بمائها ،فيضحك اللاعب واللعوب وتغرد الطيور في القلوب"[3].

تشترك جل الخطابات، التي ترصد الأمكنة، مع مخاطبات السارد للأمكنة، في كونها تشخص الأمكنة بسمات مغايرة للطبيعة المادية القابلة للتجسيد، و"تنفخ فيها كينونتها الفنية، وليس الواقعية، دون أن يعني ذلك اكتمال القطيعة بين الواقعي والفني ؛ إذ تظل علاقة الحالة قائمة بين الفنيين"[4]، غير أن"صيغة الغائب تقدم المكان "كعالم مختلف عن الكاتب والقارئ"[5]، في حين أن مخاطبات السارد للمكان تدخل الطرفين في علاقة مباشرة، ومن ثم تتعدى الأمكنة والشخصيات المخاطبة كونها عناصر سردية متباينة عن السارد، كما لا يظل

---

[1]-أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 649

[2]- المصدر نفسه، ص470

[3]- المصدر نفسه، ص 590

[4]- إبراهيم حمادة :اللغة الدرامية ، ص 213

[5]- ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 70

هذا الأخير ساردا خالصا، كما في مخاطباته للمسرود له.

2-2-الأمكنة المخاطبة في نور الأندلس :

إذا كان المكان في الخطاب الرحلي، بصفة عامة، يرتبط بالمعاينات الآنية المباشرة وبالتذكر، والاسترجاع، اللذين يتراوح فيهما الحديث بين التقريرية والشاعرية[1]، فإن كلام الرحالة العربي عن المكان في الرحلة الأندلسية، برغم تشعب مستوياته وتعدد تيماته يقترن غالبا "بالتذكر في مستوياته الحنينية والمؤلمة"[2]، لكون الفضاءات الأندلسية قد مثلت -لأمد طويل- جزءا من كيان الأمة العربية الإسلامية، وبالتالي مكانا أليفا للذاكرة العربية، الفردية والجمعية على السواء.

وبرغم كون الأندلس في عداد العزيز المفقود، فإن هذه الألفة المحافظة على شحنتها، جعلت بعث الحضورالعربي والإسلامي من أهم أدبيات الخطاب الرحلي الأندلسي[3]، وذلك من خلال رؤى حلمية، متداخلة مع الرؤية العينية لمكونات الأمكنة الأندلسية، التي تتطابق مع الأمكنة التي ينتمي إليها المتكلم المعاين، مشكلة فضاء عربيا أليفا، بل إن هذه الرؤى قد جسدت حتى في زيارات الأندلس التي أفرزت نصوصا أدبية أخرى كقصائد شوقي أو قصائد نزار التي نظمت في الأندلس من مثل : قول نزار في المرشدة الاسبانية:

وجه دمشقي رأيت خلالـــــه	أجفان بلقيس وجيد سعـــــاد
ورأيت منزلنا القديم وحـــجرة	كانت بها أمي تمد وســــادي
ودمشق أين تكون ؟ قلت ترينها	في شعرك المنساب نهر ســواد

* ** *

عانقت فيهـــا عندمـــا ودعتهـــا	رجلا يسمى طارق ابن زياد[4]

وتجدر الإشارة إلى أن تمثل الحضور العربي في الأندلس، يشكل محورا مهما في النقد المقارن، ينطلق من الإنتاج الأدبي الغزير في مختلف الأنواع، على اختلاف لغاتها، العربية والإسبانية منها على الخصوص ،على غرار كتابي "مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر" و"الأندلس بين الحلم والحقيقة" لعبد الله حمادي و"الأندلس

---

[1]- شعيب حليفي:االرحلة في الأدب العربي، ص 343

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3]- انظر عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، ص 380،381

[4]- حسين مجيب المصري: الأندلس بين شوقي وإقبال، الدار الثقافية، بيروت ط1، 1999، ص،96

بين شوقي وإقبال لحسين مجيب المصري" و"الأندلس في الرواية العربية والأسبانية" لمراد حسن عباس [1]

وعلى غرار الخطابات الأدبية الأخرى، فإن الخطابات الرحلية قد أبرزت هذا البعث، الذي يصل الزمن الماضي بالحاضر، والآتي، عبر حلم الرحالة بالاسترجاع، محولا بذلك الأندلس إلى فضاء "خارج الزمان والمكان"[2]، فضاء طافح برموز الهوية التي تمثل انتماءات الأنا الروحية والفكرية والفنية ومن ثم إلى فضاء مقدس أو مزار.

وتتبدى هذه القداسة في رحلتي أمين الريحاني وخاصة في رحلته الأولى من العنوان (نور الأندلس) فالنور مرتبط في الغالب بالأشياء العالية القيمة الروحية البعد،المانحة للطاقة، والمباركة كما يعتبر أمين الريحاني أن رحلة العربي إلى الأندلس حجّا يكفر عن ذنوبه تجاه أمته: "من حسنات الحياة والكفارات عن ذنوب الناطق بالضاد الحج إلى الحمراء"[3] وينبه أن رحلته الأولى إلى الأندلس لم تكن سوى حجّا ": زرت الأندلس حاجا لا باحثا منقبا..."[4].

وعلى المستوى الأسلوبي يعد تحول الضمائر من الغيبة إلى المخاطبة قرينة لعلاقة ذات خصوصية بين الرحالة والمكان ؛ حيث ترتبط المخاطبة بما هو حميمي ومقدس[5]، ولعل اعتبار "الأندلس "في مجملها فضاء مقدسا وأليفا يحيل على توقع تواتر المخاطبات، غير أن هذه المخاطبة تنحسر على مدينة إشبيلية، المنطوية على مرجعيات تاريخية وثقافية خاصة .

و تمنح هذه المخاطبات "رحلة نور الأندلس" خصائص بنائية، بدءا بكيفية توضعها في الفضاء النصي؛ حيث اقتطعت حجما ورقيا كبيرا وتكررت عبر نصين منفصلين، فضلا على انطوائها على خصائص أسلوبية جعلت تفردها عن باقي أجزاء الخطاب جليا

---

[1]- لتفصيل فكرة الحضور الأندلسي في الأدب والنقد لدى العرب والإسبان انظر عبد الله حمادي: الأندلس بين الحلم والحقيقة،انطولوجيا من الشعر الإسباني والأندلسي المعاصر على الخصوص : ص 22-23-24- 25 ،وقد خصصت الأنطولوجيا للشعراء الإسبان المعاصرين الذين جسدوا هذا الحضور وانظر كذلك مراد حسن عباس: الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة حيث استعرض الكاتب أهم الروايات الحديثة العربية والاسبانية التي تجسد هذا الحضور بمختلف الكيفيات جماليا وايديولوجيا

[2]- عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن العشرين، مستويات السرد، ص377

[3]- أمين االريحاني: المصدرنفسه، ص 663

[4]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 661

[5]-عبد الرحيم مودن: المرجع السابق حاشية صفحة 378

2-3- السمات الأسلوبية لخطاب السارد للأمكنة :

لما كان تعاطي الرحالة مع الأماكن الأندلسية يتمحور حول التحسر على فقدها والتدبر في كيفيته، والتفجع عليها، والتغني بالماضي، والحلم باسترجاعها، كان الخطاب الرحلي بكائيا في أغلبه. ويسجل تاريخ الأدب الظهور المبكر لهذه الرؤية، من خلال ما يعرف في الأغراض الشعرية برثاء المدن، الذي افتتحه الأدباء الأندلسيون منذ البوادر الأولى للسقوط بنصوص نثرية وشعرية[1] ترثي ما آلت إليه أوضاع الإمارات الإسلامية وتحث الحكام والشعب على انقادها قبل فوات الأوان من مثل سينية أبي عبد الله بن الآبار:

أدرك بخيلك خيل الله أندلسا　　إن السبيل إلى منجاتها قد درسـا

إلى أن يقول :

مدائن حلها الإشراك مبتسما　　جذلان وارتحل الإيمان مبتئسـا

وصيرتها العوادي العابثات بها　　يستوحش الطرف منها ضعف ما أنسـا[2]

ورائية ابن خفاجة:

عاثت ساحتك العدى يا دار　　ومحا محاسنك البلى والنـار

وإذ تردد في جنابك ناظر　　طال اعتبار فيك واستعبـار[3]

ونونية أبي البقاء الرندي:

لكل شيء إذا ما تم نقصان　　فلا يغر بطيب العيش انسـان [4]

وأحيانا أخرى تجسد النهاية، ويتقرر الرحيل طلبا للنجاة، كما في قصيدة ابن العسال في نكبة طليطلة:

---

[1] - انظر تفصيل ذلك لدى محمد مجيد السعيد: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، دار الراية، عمان، الأردن، ط3، 2008، ص 348 إلى 362، وانظرمحمد عويد ،محمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي،القاهرة، ط1، 2005، ص 121 .

[2] - المقري (أحمد بن محمد): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1968، مج6، ص 206

[3] - المرجع نفسه، ص 199

[4] -ا المرجع نفسه، ص 222

يا أهل أندلس حثوا مطيكـــم   فما المقام بها إلا من الغلـــــــط

الثوب ينسل من أطرافه وأرى   ثوب الجزيرة منسولا من الوســط[1]

واستمرت هذه الأغراض في الأعمال الأدبية الحديثة، وبصفة خاصة لدى الأدباء الذين زاروا الأندلس، ليصبح الرثاء بكاء على الأطلال، يقول شوقي عند معاينته للمعالم الأندلسية:

رسم وقفنا على رسم الوفاء له   نجيش بالدمع والإجلال مثينـــــــا

لم نسر من حرم إلا إلـــى حرم   كالخمر سارت من بغداد لدارينـــا[2]

أما في خطاب الرحلة، فإنه بالإضافة إلى تجسيد الرحالة لهذه الرؤية من خلال تسجيل معايناته للأماكن والآثار والمعالم الأندلسية في شكل وصف وسرد، فإنه يقتبس من الرصيد الشعري الأندلسي الذي يرثي ضياع هذا الملك العربي الإسلامي: "طليطلة السعيدة بنت قرطبة السعدى، وبعد ذلك؟ لكل شيء إذا ما تم نقصان وما أسرع ما كان نقصانه في العرب "[3]. بل إن الرحالة يحال مباشرة على المقدمات الطللية للشاعر الجاهلي؛ يقول الرحالة ناجي جواد في رحلته إلى الأندلس:" غادرت القاعة (...) تعصف بي الذكريات وتنهشني العبر وتبهرني مفارقات الدهر (...) ورجعت بطريقي أردد بيني وبين نفسي هذه الأبيات:

سلم على ذي سلـــم   مغنى الهوى المستغنـــــم

وقف بها سائـــــلا   عن ساكن وعن الخيّـــــم

فهـــــذه أطلالهـــم   مندرســـات الرســـــم

كأنهـــــن أسطـــــر   في كتـــب لـــم تفهـــــم"[4]

إذا كان السارد في نور الأندلس لا يتمثل المقدمات الطللية الجاهلية بمقتبسات شعرية، فإن خطابه عن الأمكنة يحيل المتلقي على موقف الشاعر الجاهلي من الأطلال، مما يفضي إلى المقابلة بين الخطابين، والتي تُبرز اشتراكهما في عدة خصائص، فكلاهما رصد لفضاء متحول من فضاء آهل، خصيب، أليف إلى فضاء مقفر،

---

[1] - المرجع نفسه، ص 189 وانظر هذه القصائد الأربع كاملة مع قصائد رثائية أخرى لدى علي أبو خشب: تاريخ الأدب العربي في الأندلس، دار الفكر العربي مطبعة المدني، القاهرة ط؟،د.ت من ص 178 إلى ص 189

[2] -حسين مجيب المصري: الأندلس بين شوقي وإقبال، ص 101

[3] - أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص610

[4] - ناجي جواد: رحلة إلى الأندلس، دار الأندلس للنشر، بيروت ،ط1،1969، ص 76

جذب، موحش.

كما أن الواقف على هذه الأطلال -في الخطابين- يخاطب من لا يملك الرد، وبذلك يظل يسأل عن سبب الفقد والغياب، ويجيب في الوقت نفسه، وغالبا ما يكون غير متقبل لما آلت إليه الأمور، فيحيي في المكان ذكرى ما كان من أحداث ويبعثها، مفرزا بذلك خطابا ذا خصوصية أسلوبية،من حيث الصيغة والزمن، لجمعه بين الحوار والوصف والسرد واختلافه عن كل منها.

ويفترق مضمونا الخطابين في طبيعة الطلل، حيث يكون سكان الديار التي أمست دمنا وبصفة خاصة المرأة التي تربطها علاقة عاطفية سابقة بالشاعر الواقف، هي بؤرة الاهتمام ويكون الفضاء -بسبب هذا الغياب- مجردا من جماله القديم، سواء بقي المكان المقفر من الأحباب على جذبه أم استعاد المكان خصبه على مستوى الطبيعة:

دمن تجرم بعد عهد أنيســـــــــــها حجج خلون حلالها وحرامها

عريت وكان بها الجميع فأبكروا منها وغودر نؤيها وثمامهـــــــــا[1]

في حين يكون الفضاء جزءا لا يتجزأ من ساكنيه، في الآثارالأندلسية التي تحافظ على جمالها، غير أن هذا الجمال مقترن بالحزن :"هذي آثار العرب، وقد أمست عروسا لربة النسيان، ومدفنا لمجد الزمان، وظلالا تجلب الأحزان، وعبرة بليغة للإنسان، وهي رغم ذلك بهجة للناظرين، ومصدر وحي لأرباب الفنون والمتفننين ولكن الذكرى، لله من ذكرى تقبض على النفس فتجعلها كالجماد ! لله من آثار تبتهج لمرآها العين فيذوب الفؤاد لها !"[2]، مما يجعل مفهوم الطلل لا يتعلق بالتحول المادي للمعالم، بقدر ارتباطه بمواقف الرحالة المثارة عند معاينته لهذه الآثار.

ولعل جوهر الاختلاف مرتبط بطريقة الفقد، التي تتعلق بقوى خارجة عن إرادة الذات في الخطاب الشعري الجاهلي، بينما في الخطاب الرحلي الأندلسي، ترتبط بالذات الجمعية المحتوية للذات الفردية كسبب مباشر، مما يسبغ على الفقد سمة الإضاعة وعدم المحافظة على الملك، وبالتالي ترتفع حدة التحسر وتصحب بلوم الذات ومعاتبتها، وإذا كان الشاعر الأندلسي الذي شهد هذا الانطفاء، يتوجه مباشرة للحكام في خطاب

---

[1]- محمد صديق غيث: التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد، مجلة فصول المجلد 4، ع2 يناير فبراير مارس، الدار المصرية للكتاب ،1984، ص 171

[2]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 661

هجائي باعتبارهم شخصيات مسؤولة عن هذه الإضاعة كقول الشاعر :

ابك مثل النساء ملكا لم   تحافظ عليه مثل الرجال [1]

فإن خطاب الرحلة الأندلسية الحديثة يكون -في الغالب- حكيا استرجاعيا بصيغة الغائب، وتكون فيه المخاطبة المباشرة، المستحسنة أو المستهجنة على سبيل المجاز، كما يمتزج فيه مدح الذين شيدوا المعالم وعمروها، بلومهم على خرابها، لتجاذب الرحالة بين الإعجاب واللوم والفرح والحزن: "وطئت أرضا عطرتها شمائل العرب وجلت في بلاد عمرتها همم العرب ووقفت أمام عروش هدمتها عصبية العرب "[2]

من جهة أخرى يرتبط فقد المعالم الأندلسية بالآخر، بالصراع على الهوية بين وجودين إنسانيين مختلفين في معطياتهما، وبالتالي فهو صراع بين طرفين متقاطبين، يسعى كل منها للحفاظ على المكونات التي تعرّفه، بينما تبرز المقدمة الطللية، في القصيدة الجاهلية، سعي الإنسان إلى تحقيق الوجود وحفظ نوعه من خلال تكيفه مع متغيرات الطبيعة، وإذا كان هذا الوضع يحيل الشاعر إلى التساؤل الوجودي القلق حول عجز الإنسان أمام قهر الزمن والموت[3]، فان الرحالة بالإضافة إلى هذه الأفكار، يحال على فكرة التعاقب والتعايش مع الآخر والرد على سعيه لمحوه ماديا ومعنويا[4]

لا يزيل افتراق الخطابين في بعض الأبعاد الدلالية تماثلهما في عديد الخصائص الأخرى، ويجسد خطاب السارد لإشبيلية بعضا من صور هذا التماثل، إذ فضلا عن ارتفاع كثافته الشعرية من خلال الصور البيانية والبديعية، يتخذ نصه شكل النص الشعري وهندسته، حيث تكتب هذه المخاطبات على شكل أسطر قصيرة، وجمل متتالية، كما يبين نصا المخاطبات المثبتان في آخر المبحث، وباقتطاعهما لأكثر من أربعة صفحات، يمثل هذان النصان أطول التفات من الإخبار إلى المخاطبة

وإذا كان وصف إشبيلة وسرد حكاياها بصيغة الغائب يقدمانها عبر استعارة مطولة (ثلاث صفحات)، امرأة خارقة متناقضة الخصائص: "إن لإشبيلية مزاجا يتجسم حينا في رب من الأرباب فتنظم القصائد

---

[1]- انظر محمد عويد ،محمد ساير الطربولي :المكان في الشعر الأندلسي، ص 213، وما بعدها

[2]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[3]- أنظر لتفصيل هذه المعاني محمد عبد المطلب مصطفى: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الوقوف على الطلل ،مجلة فصول مج 4 ع2 ،الدار المصرية للكتب، 1984، ص 153

[4]- انظر شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص 156،155،154

وتصورالصور وتنحت التماثيل وحينا يتجسم في غول أو جني فتأكل أبناءها وتضرم النار في مرابعها ..."[1]، فإن صيغة المخاطبة، فضلا عن توسيعها أفق الاستعارة ورفع درجة التخييل، بجعل اشبيلية ندا في العملية الكلامية، تقلص المسافة الوجدانية بين الطرفين: الرحالة، والمكان، ومن جهة أخرى تختزل المسافة الزمنية بين حادثة المعاينة وإنتاج الخطاب، باعتباره خطابا مباشرا فوريا، من خلال القرائن اللغوية التي تتجسد خاصة في النداء والتعجب والاستفهام والأفعال المضارعة المسندة إلى المخاطب كما يوضح الجدول الآتي :

الصيغ	التعجب	النداء	المضارع المسند إلى المخاطب	الاستفهام
العدد	16صيغة: 13صيغةلغوية قياسية:(ماأفعل،لله درك) 3 صيغ طباعية من سياق الجملة	5صيغ	10صيغ	صيغتان

ولا تسجل الأساليب الإنشائية الاتصال الواقعي للرحالة بهذه الفضاءات فحسب، بل تحفظ هذا الاتصال، وتساهم إلى جانب صور شعرية أخرى في كونه تسجيلا خاصا منبثقا من وعي الرحالة وإدراكه لما تمثله، ومنطويا على تفاعله معها كأمكنة تاريخية، وبالتالي فإن المعاينات هي"اتصال ولقاء، اتصال فكري ولقاء خيالي بمن غاب وهي أيضا استمراركاستمرار الحياة"[2]، ومن ثم جاءت نصوص الريحاني عن إشبيلية لاسيما مخاطباته لها ولشخصياتها التاريخية مختلفة تماما عن التسجيلات المرجعية التاريخية والجغرافية التي تتضمنها

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه ص 554

[2]- محمد الصديق غيث: التحليل الدرامي للأطلال، ص 176

النصوص التقريرية التي ترتبط بالعادي والواقعي، على غرار المقطع الآتي :

"فزهوت يا إشبيلية، وباهيت ورحت تغنين للجلنار وترقصين للورد والياسمين.ونادتك شريش فلبيت وما عصيت حبيبك

شربت الكأس باسمهما ثم الكأس على ذكرهما فازددت جمالا وافتنانا ثم أثلثت ففرح إبليس والتهب دمك ،فجلست جلسة الرومان في ساحة الثيران وهللت للذابحين:" أندا ،أندا"

رأيت الدم يجري على الرمل فقلت ذهب وياقوت وقبلت من يد الذابح عربون الغرام وعدت إلى بيتك تحملين التذكار فعلقته بين الشموع"[1]

ونشير إلى أن تواتر النداءات وضمائر المخاطبة، بقدر إحالته إلى الطرف المخاطَب يحيل إلى المتكلم، فالأنا المتلفظة والمرسلة للكلام متضمنة في الخطاب، من أول وحدة تتراءى خطيا كجملة وتتحول عند قراءتها إلى خطاب مخصوص: "لله درك يا إشبيلية! اشبيلية الرومان والعرب والاسبان !"
فصيغة التعجب تؤول في النحو العربي والبلاغة بفعل انجازي[2] للضمير أنا حيث تفسر عبارة "لله درك يا إشبيلية!" بــ: أتعجب منك يا إشبيلية، فالأركان الظاهرة في صيغة التعجب تقتضي وتفسر أطرافا أخرى موجودة ضرورة لكنها مضمرة لبداهتها. وما قيل عن التعجب يصدق بالضرورة على النداء، فالمنادى منصوب على أنه مفعول لفعل محذوف فاعله أنا والشأن نفسه في الاستفهام والمخاطبة بالضمائر حيث تحيل على المتكلم وتتضمن المخاطب الذي يحضره الضمير المتصل أو المنفصل : "ورحت تغنين"، "وأنت في تقلبك أخجل منك في قلبك" .

تندرج مثل هذه الأساليب ضمن مكونات الخطاب المباشر الحر، والتي تجعل منه خطابا فوريا، بالقدر الذي يضيق فيه إسناد الكلام إلى فاعله[3] ؛حيث يكون المتلقي مباشرة مع الأنا المتكلمة المخاطِبة وهي بصدد التحدث، دون تصريح بالصيغة الواصفة (أنا أتحدث)، وما يميز الخطاب في الجملة الأولى، ينسحب على كامل نص المخاطبة، لكونه متتالية خطابات نضدت خطيا بشكل متواز، وتبعا لخصائص هذه المخاطبات، يمكن أن ندرجها ضمن تقنيتين سرديتين ترتبطان بالخطابات التي تعتمد اللغة الشفوية وتتسم بالغنائية هما "المناجاة"

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه ص 556

[2]- انظرتعريف الفعل الانجازي لدى إمبرطو إيكو القارئ في الحكاية، ص56

[3]- انظر مثلا آن بان فيلد: الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر ،مجلة آفاق، ص100،99

و"التمسرح التخاطبي"[1] اللتين تشيران بشكل صريح إلى خروج السارد عن وظيفته السردية إلى وظائف اتصالية مع أطراف خارج القصة المسرودة في الغالب .

قبل تفصيل خصائص المناجاة المحققة كتقنية سردية في هذه المخاطبات، فإن المفهوم اللغوي الذي تحمله الكلمة، والمحيل على الإفضاء بالأسرار والشكوى والجأر بالدعاء الحزين[2] متحقق في النصين، حيث يشكو الرحالة ظلم الحكام وأنانيتهم ولامبالاتهم، موجها الشكوى للمظلوم نفسه، معتذرا له عما لحق به، كما أن نقل صراع الأنا مع الآخر إلى صراع مجرد بين الإنسان والفضاء المكاني، يرسم علاقة درامية بين المدينة وحكامها، بصرف النظر عن جنسيتهم، مما يضفي على المدينة مفهوم تجريدي ويجعلها فوق الزمان والمكان وفوق الخير والشر وأكبر من هؤلاء الحكام جميعا، كما يتضح بصفة خاصة في المقطع الآتي: "لله درك يا إشبيلية ! فما أرحب فناءك، وما أبعد مدى حنانك!

يزرع المعتضد الزهور في جماجم أعدائه وأعدائك ويزين بها حديقة القصر ،فتبتسمين وتنشدين الأشعار

يشرب أبناؤك مياه الحمام لحظية الملك السفاح فتضحكين وترقصين

يذهب عنك سيدك فلا يذهب ما عندك من حب ووفاء ويوم يعود تقدمين له قلبا عامرا بالوفاء"[3]

ومن هنا تشخص إشبيلية كائنا عظيما، يُخاطَب بالشكوى والتقدير والاعتذار، ولا يملك إمكانية الرد ولا يطالب به حيث لا يوجه أي استفهام للمدينة أو للشخصيات والاستفهامان الواردان في المخاطبات؛ أحدهما موجه بطريقة حرة إلى المتلقي وهو أقرب إلى صيغة التعجب وغرضه الإنكار "وهل يحتقر الشعر وهو من روح الله؟"والثاني موجه من المعتمد إلى الرميكية بإسناد السارد "سألها أميرها: مابك؟" .

وهي الدلائل التي تحملها المناجاة كـــ "حوار متصل بكائن غير إنساني ومثال ذلك ما يكون في حالات الدعاء والابتهال وما شاكلها "[4]

ونلمس تجلي المناجاة كتقنية سردية من خلال عدة قرائن ؛ فتواتر صيغ التعجب ومخاطبة الموصوف

---

[1] - مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته،ج2، ص129، وانظر ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص 201

[2] - انظر :ابن منظور: لسان العرب، المجلد 15،ص308 ،وانظر الزمخشري أساس البلاغة، ص 648

[3] -أمين الريحاني المصدر نفسه ،ص 555

[4] -الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 260

بأوصافه وإخباره بأعماله،تبرز الكثير من الحميمية يترجمها استدعاء أحداث من الماضي وانتشالها من الهوة الزمنية البعيدة وإعادتها إلى الحاضر، بأفعال مضارعة تسند إلى المدينة وشخصياتها "يذهب عنك سيدك فلا يذهب ما عندك من حب ووفاء ويوم يعود تقدمين له قلبا عامرا بالوفاء والحب وأنت في تقلبك أخجل منك في قلبك"[1]

و إذا كان "ما يميز المناجاة الداخلية عن المناجاة العادية هو طابعها الفجائي الذي لا يمهد له الراوي للانتقال من السرد إلى الخطاب بمقدمة ما "[2]، فإن هذه المخاطبات تحقق مفهوم المناجاة الداخلية، من خلال تشكل الخطاب عبر التفات مباغت من السرد والوصف إلى المخاطبة والمناداة بصفة فجائية على المستوى اللساني وشبه اللساني؛ فلا مقدمات ولا روابط نحوية تدمج هذا الخطاب بالنسيج السردي، الذي سبقه ولا علامات طباعية تشير إلى انتقال الكلام من نمط إلى نمط آخر.

كما أن توقيف هذه المخاطبة، يتم عن طريق التفات آخر له نفس درجة المباغتة والتلقائية ؛ حيث يلحق آخر جملة من المخاطبة (رأيت الدم يجري...)[3] بسرد مغامرات الرحالة.

وبرغم الانتقال الفجائي على المستوى اللغوي من السرد والوصف إلى المخاطبة، فإن مضمون الخطاب الذي يسبق المخاطبات يجسد الاطّراد في الانفعال وانتقال حالة المتكلم الشعورية في اتّجاه تصاعدي، تمثل هذه المخاطبات ذروته ؛ حيث تأتي المخاطبة الأولى لإشبيلية بعد وصف يجتبيها كأحسن المدن وأغرب النساء وأكثرهن فتنة وجمالا "هذه المرأة هي إشبيلية سيدة الشقيفات وبنت الكنيسة وربة الخصب والمتع ترقص فتسمع الدنيا صوت خشيباتها، وتصلي فتردد صلواتها المدن والقرى، فهي الأم والابنة، وهي فتنة العاشقين!.."[4]، مما يشير إلى بلوغ الإعجاب باشبيلية أوجّه.

ويركز السرد الذي يسبق المخاطبات، في النص الثاني، على أخبار اشبيلية مع الحكام العرب، حيث تزيد درجة انفعال المتكلم عند سرد حكايات العصر العربي السعيدة، وغير السعيدة، كحكاية اللقاء الأول للمعتمد بالرميكية، وحكاية الثلج، حكاية أسره ونفيه إلى أغمات، وحكايات الصراعات بين الطوائف العربية

---

[1] -أمين الريحاني:المصدر نفسه، ص555

[2] -أنطوان طعمة: مقاربة سيميولوجية للقصة الحديثة، مجلة عالم الفكر، ع3 مارس، 1996 ص223

[3] -أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 556

[4] - المصدر نفسه، ص 553

الإسلامية، فالنداء المتأوه الذي يقع كجملة أولى في نص المخاطبة :"إيه اشبيلية العرب ما أطول يومك وما أقصر ذكراك!"[1] يأتي مباشرة بعد تلخيص آخر إجراءات إخراج العرب من اشبيلية في الجملة: "ودخل القديس اشبيلية ظافرا وطرد منها المسلمين -ثلاثة مئة ألف من المسلمين"[2]

ويخلق اختلاف اللغة والموضوع بين المخاطبة وبين السرد والوصف، اللذين تسبق وتلحق بهما توترا في درجة الصوت، حيث تبدو المخاطبة صوتا هامسا بين المتكلم ونفسه متخليا عن وظيفة السرد تاركا المسرود له ومتجها كلية إلى مناجاة هذه الأماكن، وما يبرز هذا التوتر في الصوت بين الخطابين، هوالمضمون الصاخب الذي تحمله المقاطع السردية والوصفية التي تلي المناجاة، والتي تعيد المتكلم إلى العالم الخارجي النابض بالحركة والأصوات المرتفعة : "في الكنائس ضجة وفي البيوت والمخازن ضجّات، فالشمامسة ينظفون تماثيل القديسين والقديسات، والكهان يخرجون الحلي من أسفاطها..."[3].

هذه المقاطع السردية تعيد السارد إلى وظيفته، وتعيد اشبيلية إلى الحاضر، كمكان حقيقي جغرافي ذي التفاصيل الواقعية، من خلال احتضانه لهذه الأحداث المزامنة لتواجد السارد فيها.

و برغم كون مخاطبات السارد لإشبيلية مندرجة ضمن الحديث الباطني، فإنها تمثل "صرخة أو حوارا داخليا قد فاض عن الباطن وتجاوز حدوده على نحو ما "[4]،و يؤكد ذلك تدفق هذه المخاطبات، وانسيابها الذي لا يكون إلا بعد الحبس الضاغط لمشاعر وأفكار لها من الثقل والإيلام ما يجعلها تفيض بالذكريات التي يبعثها الوقوف على هذه الآثار، وتشير الدراسات السردية إلى أن الحوار الداخلي يتميز بإتاحته لأنماط "من دفق سريع قوامه أسئلة وأجوبة أو تعجبات أو توسلات أو لعنات أو سباب، توجه كلها إلى أشخاص، إنسانيين كانوا أو غير إنسانيين"[5]، وهو ما تبرزه القرائن اللغوية في مخاطبة السارد لاشبيلية التي تصرف السارد عن المسرود له، وتجعله شخصية مبأرة من الداخل، من خلال الأساليب الإنشائية المتمثلة خصوصا في النداء والتعجب.

وعلى غرار مخاطبات السارد للمسرود له، يمكن إدراج هذه "النصوص التخاطبية" في المستوى

---

[1] - المصدر نفسه، ص589

[2] - المصدر نفسه، ص 588

[3]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 556

[4]- صادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 250

[5]-المرجع نفسه، ص 268

التخاطبي الأول، مع احتواء النص الثاني على مقاطع تنتمي إلى المستوى التخاطبي الثاني؛ لكونها تدور بين شخوص من المستوى الثاني كالحوار بين المعتمد والرميكية، غير أن تقنية "التمسرح التخاطبي تتجسد في هذه المخاطبات بصفة أوضح من مخاطبات السارد للمسرود له ؛ نظرا لكونها موجهة عن طريق المخاطبة المباشرة "صراحة إلى شخص معين ينادي باسمه أو بلقبه، ويكون ذا هوية خاصة تجعله متمايزا عن القارئ المفترض"[1] .

وإذا كانت هذه التقنية تُردّ إلى خصائص الخطابات الشعرية الغنائية التي تنشأ نتيجة حافز خارجي مناسباتي أو وعي عميق بتجربة معينة[2]، فإنها في هذه المخاطبات قد نتجت –بداهة- عن وعي عميق بما كانت ولازالت تمثله اشبيلة.

وتشترك تقنية التمسرح التخاطبي مع تقنية "المناجاة" في الخصائص الأسلوبية للرسالة الكلامية، كالأساليب الإنشائية وتواتر النداءات على الخصوص ؛ حيث تتميز النصوص المدرجة في التمسرح التخاطبي" بالابتداء بصيغة النداء الإنشائية وامتدادها على النص و"مضاعفة إنشائية النداء بإنشائية أفعال الأمر والطلب من جهة وأفعال التعظيم والتبجيل منن جهة ثانية وعن طريق التكرار"[3]، بالإضافة إلى كون الانزياح في مثل هذه النصوص يتعلق بطرفي الرسالة الكلامية كـ"انبثاق الصيغ الإنشائية كلها من صوت فاعل واحد، صوت المنادي الذي يحتل مساحة النص من الكلمة الأولى إلى الكلمة الأخيرة، ودون أن يسبق صوته صوت آخر يدخله إلى عالم النص ويعرف به"[4].

ولعل أهم الخصائص المتعلقة بطرفي الرسالة الكلامية، والتي تجعل من نص ما تمسرحا تخاطبيا، هو غياب الربط بين المستوى التخاطبي الأول الذي ينتمي إليه المتكلم أوالمنادي، والمستوى الثاني الذي ينتمي إليه المنادى المختلف عن القارئ والمتمثل هنا في الفضاء والشخصيات التاريخية، باعتبارها عناصر سردية، وتجسد مخاطبات إشبيلية وشخصياتها، هذا الغياب من خلال غياب أفعال إسنادية تنسبها إلى فاعل تلفظها(السارد) عن طريق الأفعال السردية "قال"،"قلت" أو "قلت في نفسي" وغياب إسناد أقوال الشخصيات إلى متلفظيها مما ينشئ تلاحما بين مستويي السارد والمسرود، كما في المقطع:"وجاء بأشجار من اللوز فغرسها في الحديقة-

---

[1]- مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته،ج2 ،ص 125، 126

[2]- المرجع نفسه ص128، 129

[3]- المرجع نفسه، ص127

[4]- المرجع نفسه،ص 128

واللوز يزهر في الشتاء- وهاهو اللوز يا اعتماد على الأفنان !" . والمقطع الذي يسبق المخاطبة الثانية مباشرة : "...هو والرميكية صاحبة القصة المشهورة ببيت من الشعر .

نسج الريح على الماء زرد

أجز يا ابن عمار"[1]

فالمخاطبة المباشرة للعناصر السردية التي كان يسرد عنها بضمير الغائب تفضي إلى اعتبار السارد عنصرا سرديا ؛ أي شخصية تقف على المعالم والأطلال لمناجاتها في حوار أحادي، موجه، ولكنه يحيل أول ما يحيل على الذات المتكلمة ومواقفها من المخاطَب: "ما أجمل حبك وما أرق شعورك وما ألطف خيالك أيها الملك يا شاعر الحياة!" .

ولكون السارد والشخصية والكاتب في الرحلة واحدا في نهاية الأمر، فإن إدراج هذه المخاطبات ضمن خطاب السارد لا يشكل تناقضا، ولا يستدعي الاحتراس من تحديد هوية المتكلم "وضرورة التمييز بين س بصفته المؤلف وبين س بصفته شخصا من شخوص النص"[2] كما هو الشأن في السرود التخييلية .

وإذا كان غياب أفعال الإسناد في خطاب السارد للمسرود له لا يربك أطراف التخاطب ؛ حيث مخاطبة المسرود له تحيل مباشرة إلى الوظيفة الانتباهية، أو الوظيفة الاتصالية على الخصوص، ومن ثم إلى خروج السارد عن وظيفته كما رأينا في المبحث السابق، فإن توجيه خطاب مباشر حر، دون تأطيره بفعل إسنادي إلى عناصر سردية (شخصيات أو أمكنة) يخرج بهذه المخاطبات عن كونها خطابا عاديا سيّما أن لهذه العناصر السردية مرجعية واقعية .

وفضلا عن كون "النداء صورة بيانية ؛ أي صيغة ؛ أي ابتعاد معين عن اللغة العادية "[3]، فإن ماهية طرفيه وطريقة تشكله داخل السرد والوصف، في هذه المناجاة، تزيد في انزياحه عن اللغة العادية، فضلا عن الصور الشعرية التي يعجّ بها ،والمساحة التي اقتطعها من الفضاء النصي.

وبخلاف مخاطبات السارد للمسرود له، التي تظل مرتبطة بسياق النص التي وردت فيه،فإن هذه

---

[1]- أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 587

[2]- مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته، ج 2، ص126

[3]- إبراهيم حمادة: اللغة الدرامية، ص 245

المخاطبات تتبدى كوحدتين موسومتين من حيث اللغة والحجم النصي وطريقة الكتابة، وبالتالي يمكن اعتبارها نوعا أدبيا منفصلا عن تقرير الرحلة ولكنه ناشئ في سياقها كخطاب، وبوصف أدق، تبدو المخاطبات أقرب إلى الخاطرة والقصائد النثرية.وقد أشارت بعض الدراسات التي تناولت رحلات الريحاني إلى أنه "في مواضيع عديدة من رحلاته يقترب أسلوب الكاتب من أسلوب النثر الشعري الزاخر بالخيال والعاطفة والتصوير الفني الجميل"[1] .فضلا عن التأكيد بصفة خاصة أن "حديثه عن إشبيلية وتصويره لها في صورة امرأة غانية هو حديث شاعر خصب الخيال"[2]

وبالإضافة إلى احتواء خطاب "نورالأندلس" على أنواع أدبية مختلفة، منتجة من قبل الكاتب، على غرار الخطب، والمسرحية الذهنية والمقالة، فإنه يحوي من جهة أخرى خطابات أدبية، وشبه أدبية، شعرية، ونثرية، صادرة عن منتجين آخرين يصرح السارد بمتلفظيها أحيانا، ويسقطها أخرى، حسب كيفية دمجها في خطاب الرحلة ودرجة الأسلبة التي تخضع لها كالأبيات الشعرية، والأمثال التي تنتشر عبر الفضاء النصي للرحلة، والخطب التي ألقاها الحكام المغاربة والإسبان والقطعة الحوارية التي أدخلها السارد إلى قصة حصار القصر في فصل أبطال طليطلة، جاهزة كخطاب حر مباشر فوري، خال من أفعال الإسناد (قال، رد) و لم يشر إليها، إلا في الحاشية وغيرها، مما يمكن إدراجه ضمن الخطابات المسندة إلى رواة أو متلفظين آخرين، والتي تمثل ظاهرة تخاطبية ذات خصوصية أسلوبية ،غير أننا تجاوزناها لضيق المقام عن تحليل خصائصها.

تشير مثل هذه الأساليب إلى كيفية بناء "نورالأندلس" وفق عمليات التركيب والترميم والدمج بين عناصر النسيج السردي، ضمن وحدات صغرى؛ كالتفاتات السارد إلى المسرود له، والأقوال الشعرية، والنثرية المأخوذة عن سياقاتها والمدمجة في سياق السرد الرحلي،وعلى مستوى أوسع، تشير إلى التأليف بين أنواع أدبية مختلفة، مما يسفر عن خطاب هجين من مجموعة خطابات أدبية مختلفة، بسبب تنوع الأساليب التعبيرية، ومن خطابات غير أدبية متعددة، وبسبب الثقافة الموسوعية لأمين الريحاني، واتساع أفقه الفكري اللذين يجمع عليهما الكثير من النقاد[3] .

---

[1] - عبد السلام صحراوي: أمين الريحاني ،الأديب الرحالة،ص 339

[2] - المرجع نفسه ص 338

[3]- انظر أحمد أبو سعد: أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربي، ص 253،وانظر عبد السلام صحراوي: أمين الريحاني الأديب الرحالة، ص86،85،84،83، وقد تناول الباحث –بالتفصيل- ستة أنواع أدبية لأمين الريحاني في فصل الريحاني والأجناس الأدبية (ص 190-273) فضلا عن أدب الرحلة الذي افرد له الفصل الخامس (ص276-328) وجورج غريب :أدب الرحلة،ص 143-144-145

و يمكن تعميم ذلك على النص الرحلي ؛ حيث يجمع كثير من النقاد العرب والغربيين على السواء على أن الخطابات الهجينة تكونت في الأساس من تخطيب قصص السفر والرحلات، وهو مايفسر تنوع المواضيع وتعدد أساليب التعبير[1].

ذلك أن بنية السفر والحركة قائمة على الملاحظات العينية المفتوحة على المفاجآت وتغير الحالة الشعورية للرحالة، ومن جهة أخرى، لأن كاتب الرحلة في الأغلب "راو ،وممثل ومجرب وموضوع التجربة ومسجل مذكرات أفعاله وحركاته وبطل تاريخه الشخصي على مسرح أجنبي، وخشبة مسرح بعيدة ولكنها أيضا حاضرة من خلال القصة"[2] .

ويؤكد بعض النقاد أن هذه الهجانة التي تحفز الحوارية، قد ميزت النص الرحلي منذ بداية تكونه، حيث تنفتح الرحلة "على مجالات غير محصورة أو مقيدة كالجغرافيا والاجتماع وعلوم الطبيعة والأدب"[3] ويكون خطابها "طافحا بالطرائف والشعر والمحكيات والرسائل والخطب وكلها تضفي على النص الرحلي سمة الانفتاح وطابع المتعة والمعرفة وهما صفتان للرحلات عامة "[4] .

- نصا المخاطبة:

-النص الأول:

"لله درك يا اشبيلية ! إشبيلية الرومان والعرب والإسبان

"ثلاثة من عواهل روما ولدوا في كنفك وسيد من سادات العرب جلس على عرشك وكبار من ملوك قشتالة وأرغون حملوا سيفك ويراعك وصليبك

إشبيلية قيصر أنت ،و إشبيلية المعتمد كما أنت إشبيلية ألفونس العالم وفرنندو القديس.

و حيث دفن فرنند -في قدس أقداسك دفن كذلك سفاح من السفاحين

---

[1]- انظرميخائيل باختين: الخطاب الروائي،ص ،16 سعيد علوش: مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ص467 ومحمد الباردي: نظرية الرواية العربية،ص75، ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص63

[2]- دانيال هنري باجو: الأدب العام المقارن ص 53

[3] - شعيب حليفي:الرحلة في الأدب العربي ،ص 153

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

وحيث جلس المعتمد - على عرش الحب والشعر ومكارم الأخلاق - جلس كذلك عات من العتاة المجرمين

لله درك يا إشبيلية ! فما أرحب فناءك ،وما أبعد مدى حنانك !

يزرع المعتضد الزهور في جماجم أعدائه وأعدائك ويزين بها حديقة القصر ،فتبتسمين وتنشدين الأشعار.

يشرب أبناؤك مياه الحمام لحظية الملك السفاح فتضحكين وترقصين

يذهب عنك سيدك فلا يذهب ما عندك من حب ووفاء ويوم يعود تقدمين له قلبا عامرا بالوفاء والحب وأنت في تقلبك أخجل منك في قلبك .

سمعت المؤذن يؤذنن والكاهن يرتل فخشعت وسجدت. وشيدت المعابد والكنائس بيد العبقرية والإيمان فقال الله :أحسنت وقال الفن حبيبتي أنت !فزهوت يا إشبيلية ،و باهيت ورحت تغنين للجلنار وترقصين للورد والياسمين.ونادتك شريش فلبيت وما عصيت حبيبك .

شربت الكأس باسمهما ثم الكأس على ذكرهما فازددت جمالا وافتنانا ثم أثلثت ففرح إبليس.

والتهب دمك ،فجلست جلسة الرومان في ساحة الثيران وهللت للذابحين:" اندا، اندا".

رأيت الدم يجري على الرمل فقلت ذهب وياقوت وقبلت من يد الذابح عربون الغرام وعدت إلى بيتك تحملين التذكار فعلقته بين الشموع"[1] .

-النص الثاني :

إيه إشبيلية العرب ما أقصر يومك وما أطول ذكراك !

وما أنصع يمينك وما أقتم يسراك !

المعتمد الشاعر والمعتضد السفاح كلاهما كان أميرك وكلاهما كان نيرا عليك.

كلاهما أحب نفسه ثم أحبك وما أخلص لك نفس المعتمد في الجارية اعتماد ونفس المعتضد في جماجم الأعداء المزروعة بالزهور .

---

[1]-أمين الريحاني: المصدر نفسه، ص 554-555-556

الشعر في الفواجع والشعر الغرام !

والحكم لله وللمرابطين

وهل يحتقر الشعر وهو من روح الله ؟

... سألها أميرها الشاعر الملك ما بك ؟ فقالت "أشتاق إلى منظر الثلج فقال سترينه من نافذة القصر وجاء بأشجار من اللوز فغرسها في الحديقة واللوز يزهر في الشتاء وهاهو ذا يا اعتماد الثلج على الأفنان !

ما أجمل حبك وما أرق شعورك وما ألطف خيالك أيها الملك يا شاعر الحياة!

وكان المعتضد يأمر بالتعذيب وبالقتل وبسلخ الجماجم ولا يأذن لعينه أن ترى ولا ليده أن تلمس غير الزهور

ما أدق ظلمك وما أرق خيالك الدموي أيها الملك يا شاعر الموت!

وبذكرى الاثنين يتلمظ التاريخ ."[1]

---

[1] أمين الريحاني :المصدر نفسه ص 589

خاتمة:

إن سمة الانفتاح والتنوع على مستوى الشكل والمحتوى، والتي تعزى إلى بنية السفر، تجعل مقاربة الخطاب الرحلي تقف دون إضاءة كثير من زواياه، وإن بدا فضاؤه النصي ضيقا،وهو ما ينطبق على هذه الدراسة، التي يمكن إجمال أهم نتائجها المرتبطة بهذه السمة فيما يأتي:

يحوي السرد في الخطاب الرحلي خصائص تميزه عن سرد الخطابات الأدبية الأخرى، ترتبط بكون الرحلة تخطيبا لفعل منجز من قبل شخصية حقيقية، غالبا ما تكون سارد الرحلة و كاتبها في الآن نفسه، ومن أهم هذه الخصائص ما يأتي :

- للتنظيم السردي في الرحلة مظهر خارجي يتعلق بكيفية تشكيل معالم الفضاء النصي ويكون ذا بنية مغلقة تعتبر من أدبيات الخطاب الرحلي التي تمنحه سمة الكتابة التأليفية كالمقدمة و عرض محطات السفر والخاتمة.

-يرتبط التنظيم الداخلي للسرد بمقامين رئيسيين هما حكاية انتقال السارد المتموقعة في إحداثيات الزمان والمكان وحكايات المحتوى المفتوحة على تيمات متعددة حسب إحالات المشاهدات والمؤطَرة بحكاية السفر.

وينحرف خطاب "نورالأندلس"عن هذه الأسس السردية في المستويين،الداخلي والخارجي و يعود هذا الانحراف بالدرجة الأولى إلى طبيعة الفضاء ، حيث تداخلت المستويات السردية فلم تكن حكاية السفر

مؤطرة لحكاية المحتوى بشكل بارز، متصل، بل أحيانا تفيض الحكاية المؤطرة عن الإطار المضمر و من تم كانت وحدات الخطاب متصلة بروابط مكانية تجاورت فيها الفصول على شكل لوحات في ألبوم، تمثل إمارات الأندلس وبعض الفضاءات الإسبانية وأغفلت حبكة الانتقال بينها.

-تخضع طريقة إدراك المادة السردية وكذا موضوع الوصف في خطاب الرحلة لعناصر مرجعية متعلقة بحيثيات الرصد كالمواقع المكانية المرجعية للمشاهد وحالاته السكونية والحركية. ويخضع تفسير المشاهدات واختيار الحكايات لغرض الرحلة والرؤية الفكرية للسارد مما يمنحه احتمالات كثيرة لنقل نفس الحادثة،هذه الاحتمالات تتضاعف في الخطاب الرحلي الأندلسي خاصة على مستوى حكايات المحتوى نظرا للزخم الكبير على مستوى الأحداث من جهة وانفتاح هذه الأحداث على زوايا عديدة للقراءة والتفسير من جهة أخرى .

-يشكل الفضاء الأندلسي استثناء في رحلات العربي إلى فضاء الآخر المختلف، إذ يعد فضاء أليفا بالنسبة له، ولكنه مفقود، مما يفرز أنماطا خطابية تبنى على التذكر والحنين وإسقاط الماضي على الحاضر، وربطه به والتنبؤ بالمستقبل، وتتميز بالتنويع على مستوى الصيغة، بين السرد، والوصف، والحوار، والمناجاة والتداخل بين الأزمنة والأصوات من حيث المصدر والنبرة، فيحضر الشاعر والمؤرخ والقصاص، و العربي الاسباني، وغيرهما وتجمع النبرة بين البكاء والاعتبار والفرح وهو ما يمنح للخطاب الأندلسي حوارية وتعددية صوتية اكتفينا في سياقنا بالإشارة إليها .

- يعتبر الحضور العربي في الأندلس مكونا بنيويا للخطاب الرحلي الأندلسي يميزه عن الخطابات الرحلية العادية، من جهة ويميزه عن الخطابات الأدبية الأندلسية الأخرى، حيث يلتحم التواجد المعنوي للأندلس في وجدان الرحالة من خلال الحكايات التي تسرد له بتواجد هذا الأخير في الفضاء الأندلسي ليعاين بنفسه قرائن مجيء العرب إلى الأندلس وقرائن الرحيل على السواء، وينقلها مرة أخرى عن طريق سرد تأكيدي متحولا من مسرود له إلى سارد ويدلي بشهاداته حول معايشته لاستمرار الحضور العربي بالأندلس ويسجل ملاحظاته بشأن تفاعل الآخر معه.

-يطرح أمين الريحاني رؤى جريئة، ومختلفة عن رؤية الرحالة العرب المعهودة إزاء قضايا الأمة العربية الإسلامية، التي عاصرت رحلته كالاستعمار، ويبدي مواقفه من أسباب السقوط ،محتكما إلى رؤاه الفكرية التي يتبناها، كالعلمانية ،كل ذلك بطريقة تحفز نشاط المتلقي على الغوص في التاريخ من جهة، وتجعله من جهة أخرى يلمح وضعا استثنائيا للكاتب، إذ يبدو في سياق خارجي حرج يدفعه نحو هذه الرؤى، التي ما يفتأ

يسرب بينها رؤى مناقضة لها، بطريقة مضمرة تارة، ومباشرة تارة أخرى.

ويظل خطاب "نورالأندلس" منطويا على زخم كبير من الظواهر الخطابية، التي يمكن مقاربتها من زوايا مختلفة، ولعل أهمها السرد التاريخي، الذي يتحول عبر الصيغة ، والإسناد، والأسلبة، إلى خطاب تخييلي، يتراح بزوايا شديدة الانفراج عن سرد التاريخ الأكاديمي والكلام العادي، ،وكذا ظاهرة السخرية، وخطاب النقد الأدبي، الذي يحضر بكثافة في الرحلة، وكيفية لحم أجناس أدبية أخرى كعناصر عضوية في خطاب الرحلة، وغيرها من الظواهر التي تتراءى لنا من خلالها محدودية هذه الدراسة، وبساطة إجراءاتها المنهجية، التي نأمل أن تكون قد أضاءت جزءا من ملامح هذا الخطاب.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

- أمين الريحاني: المغرب الأقصى و نور الأندلس، دار الجيل، بيروت ، ط4، د.ت

المراجع

1- إبراهيم حمادة: اللغة الدرامية،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ط1 ،2005

2- إبراهيم السامرائي: الفعل زمان وأبنيته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3،1983

3- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق ، الجزائر، ط3،2003

4 - ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب ،تحقيق أحمد فارس، دار صادر، بيروت، ط1، 1968 المجلدات1، 15،14

5- إدوارد سابير و آخرون: اللغة و الخطاب، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط1 ،1997.

6- أحمد أبو سعد: أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربي، دار الشرق الجديد، بيروت،ط؟، 1961

7 - إمبرطو إيكو: القارئ في الحكاية تر :أنطوان أبي زيد، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء/ بيروت 1996

8 - بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ترجمة: سعيد الغانمي و ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة ط 1، 1999

9-بول ريكور: الزمن و السرد ترجمة: فلاح رحيم مراجعة جورج زيناتي دار الكتاب الجديد بيروت ط1، 2006 ج2

10- بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية ،ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال، الدار البيضاء،ط1،2001

11- ترفتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، دار البيضاء ط 2 ،1990.

12-جورج غريب أدب الرحلة،تاريخه وأعلامه دار الثقافة بيروت ط1،1966

13- جون ريكاردو: قضايا الرواية الجديدة ترجمة : صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977

14- جيرار جنيت: خطاب الحكاية،بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي،عمر حلي، منشورات الاختلاف الجزائر،ط3، 2003

15- جيرارجنيت و آخرون: وجهة النظر من السرد إلى التبئير، ترجمة: مصطفى ناجي، الحوار الأكاديمي،ط؟، 1982

16- حاتم الصكر: ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991

17- حسن الطبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة ،1998

18- حسن المجيب المصري: الأندلس بين شوقي و إقبال، الدار الثقافية بيروت، ط1، 1999

19-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الصول والمنهج والمفاهيم المركز العربي الثقافي بيروت /الدار البيضاء ط 1 ، 1994

20- حسن نجمي : شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار االبيضاء ط1، 2000

21- حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 ،2000

22- حميد الحمداني: النص الروائي و الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت ، ط1 1990

23حميد الحمداني أسلوبية الرواية، الدار البيضاء ط1 1989

24- دانيال هنري باجو: الأدب العام و المقارن ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط1 ،1997

25- دومنيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005

26- روجر. ب. هنكل: قراءة الرواية ،مدخل إلى تقنيات التفسير ترجمة: صلاح رزق ،دار غريب، القاهرة، ط1، 2005

27- روجر فاولر:اللسانيات و الرواية ترجمة: أحمد صبرة، دار حورس الدولية، الإسكندرية، 2009

28 - الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر): أساس البلاغة مراجعة و تقديم إبراهيم قلاتي،دار الهدى، الجزائر،دت

29 - سارة ميلز: الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة جامعة منتوري، قسنطينة ،ط 1، 2004.

30 – سعيد علوش:مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب، سوشبريس، بيروت 1987،

31 -سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ، ط1، 1992

32 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء/ بيروت ط3،1997

33 - سعيد يقطين :الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت ،ط1، 1997

34- سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم و تجليات، داررؤية ، القاهرة ط1، 2006

35 - شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي،دار رؤية،القاهرة، ط1، 2006

36 - شوقي ضيف: أدب الرحلات،دار المعارف، القاهرة ط1، 1965.

37 - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1 ،1997

38 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996

39 - صادق قسومة: طرائق تحليل القصة.دار الجنوب، تونس، 2000

40 - طائع الحداوي: سيميائيات التأويل،الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت ط1، 2006

41 القزويني (محمد بن عبد الرحمان):الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق غريد الشيخ محمد، إيمان الشيخ محمد ، دار الكتاب العربي، بيروت ط1، 2004

42 - عبد الجليل مرتاض: دراسة سيميائية في الرواية ، منشورات ثالة، الجزائر، ط1، 2005

43-عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1991.

44 - عبد الله حمادي: الأندلس بين الحلم و الحقيقة، دار بهاء، قسنطينة، ط2،2009

45 - عبد الرحمان بن مبروك: أليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة ،دار الوفاء ،الإسكندرية ط1 ،2002

46- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة ط2، 1996

47 - عبد الرحيم مودن:أدبية الرحلة، دارالثقافة للنشر والتوزيع،الدار البيضاء ط1،1996

48 - عبد الرحيم مودن: الرحة المغربية في القرن التاسع عشر، مستويات السرد، دار السويدي للنشر و التوزيع، أبو ظبي،الأهلية للنشرو التوزيع، المملكة الأردنية ط1، 2006

49 - عبد الرحيم مودن الرحلة في الأدب المغربي، افريقيا الشرق، 2006

50- عبد الفتاح كليطو: المقامات،السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير شرقاوي،دار توبقال،الدار البيضاء ط1،1993

51- عبد الهادي ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية،دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، دار الكتب الوطنية بنغازي، ط1، 2004

52-عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح :أدبية الرحلة في رسالة الغفران دار محمد علي الحامي تونس، ط1، 1999

53- عبد الوهاب المسيري، عزيز العظمة: العلمانية تحت المجهر،دار الفكر، دمشق/دار الفكر المعاصر، بيروت،ط1،2000

54-علي أبو خشب: تاريخ الأدب العربي في الأندلس، دار الفكر العربي مطبعة المدني، القاهرة ط؟،دت

55- علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر ،كلية الآداب منوبة،تونس،ط1،2000

56- عمر عبد الواحد: السرد و الشفاهية.دار الهدى للنشر والتوزيع ط1 ،2003

57- عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1،2004

58- غاسطون باشلار: جماليات المكان ترجمة: غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسة و النشر و التوزيع بيروت، ط3، 1987

59- فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت، ط1، 1993

60-كمال عبد اللطيف، الرحلات المغربية: متاح على الإنترنيت على موقع:
www.fikrwanakd.Aljadriabed.com

61 - محمد عويد ،محمدساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي، القاهرة، ط1 ، 2005

62- محمد مجيد السعيد: الشعر في عصرالمرابطين والموحدين بالأندلس،دار الراية، عمان، الأردن، ط3 ،2008

63- محمد معتصم: النص السردي العربي، الصيغ و المقومات، دار توبقال الدار البيضاء ط1، 2004

64- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت/ دار البيضاء، ط1،1996

65- مجموعة من المؤلفين:ابن رشد ومدرسته في الغرب الإسلامي ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، جامعة محمد الخامس، المغرب ط1، 1981

66-مراد حسن عباس: الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، ط1 ،2002

67- المرزوقي(أبو علي أحمد بن الحسين) الأزمنة و الأمكنة، تحقيق محمد نايف الديلمي، ط1، مؤسسة الرسالة ، بيروت، 2006

68- مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته،ج1 :محاور الإحالة الكلامية، منشورات وزارة، الثقافة، دمشق،ط؟،.1998

69- مريم فرنسيس،في بناء النص ودلالته ج2 :نظم النص التخاطبي الإحالي،منشورات وزارة الثقافة دمشق، 2001

70- المقري (أحمد بن محمد):نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب تحقيق إحسان عباس مج6،دار صادر بيروت 1968،

71- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي:ترجمة: محمد برادة دار الأمان للنشر والتوزيع الرباط ط2،1987

72- ميخائيل باختين: الزمن في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق منشورات وزارة الثقافة، دمشق ،1990

73- ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيو منشورات عويدات، بيروت ط1 ،1971.

74- ناجي جواد: رحلة إلى الأندلس، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1969

75-نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي منشورا الاخلاف الجزائر ط1، 2003

76- هنري .د.ألكن:عصر الإيديولوجيا ،ترجمة :فؤاد زكريا مكتبة الإنجلو مصرية القاهرة ط؟،1963

77- هيثم الحاج علي:الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي، مؤسسةالانتشار العربي،بيروت، ط1، 2008.

78- هينريش بليت: البلاغة و الأسلوبية، ترجمة: محمد العمري،المركز الثقافي العربي بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1991

79- والتر أونج: الشفاهية و الكتابية ترجمة: حسن عزالدين البنا: مجلة عالم المعرفة، العدد 182، الكويت،

1994

80- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة:.حياة جاسم محمد المجلس الأعلى للثقافة، ط؟،1998

81- يمنى العيد: في معرفة النص ،دراسات في النقد الأدبي، دارالآفاق الجديدة، بيروت ط3 ، 1985

82 - يمنى العيد فن الرواية العربية دار الأداب بيروت ط1 1998

المجلات والدوريات

83 - مجلة عالم الفكر مج 24 ع3 الكويت 1996.

84 مجلة عالم الفكر: ع3 مارس 1996-

85- مجلة فكر ونقد، السنة السادسة، ع 58، ، الرباط، المغرب، أفريل، 2004

86 - مجلة آفاق العدد 8 — 9، إتحاد الكتاب العرب،الرباط، 1988

87 - مجلة فصول: المجلد ع2 يناير، فبراير، مارس، الدار المصرية للكتاب، 1984

الرسائل والأطروحات

88-عبد السلام صحراوي: أمين الريحاني، الأديب الرحالة ، رسالة ماجيستير، إشراف نعيم اليافي جامعة دمشق، 1987

90- شادي حكمت ناصر: ابن بطوطة وصناعة أدب الرحلة نسيج الواقع والخيال، رسالة ماجستير، كلية العلوم والآداب الجامعة الأمريكية، بيروت لبنان متاحة على الانترنت على شكل PDF

فهرس المحتويات:

مقدمة.. أ-ح

مدخل:إضاءات نظرية حول الأدبية و خطاب الرحلة

1 -الأدبية 1

1-1-العلاقة بين مصطلحي الأدبية والشعرية 3

1-2 - مصطلحا الأدبية والشعرية عند بعض النقاد العرب 4

2 - خطاب الرحلة 6

الفصل الأول: النظام السردي في نور الأندلس

1-النظام الخارجي:.. 14

1-1-الخطاطة لسردية في خطاب الرحلة 14

1-2- الخطاطة السردية في نور الأندلس.. 16

2-النظام الداخلي:.. 23

2-1-أنواع المقامات السردية 23

2-1-1- أنواع المقامات السردية في نور الأندلس.................................. 26

الفصل الثاني: الرؤية السردية في المستويين المكاني، والإيديولوجي

1-الرؤية في المستوى المكاني:.. 44

1-1الرؤية في محطة الانطلاق:.. 46

1-1-1 -رؤية من الأعلى عن قرب... 46

1-1-2- الرؤية من الأعلى عن بعد 49

1-2-الرؤية في محطة العبور.. 55

1-3-رؤية السارد الجوال 62

2-الرؤية في المستوى الإيديولوجي: 73

2-1-الرؤية الأساسية 74

2-2-الرؤى الفرعية:... 76

2-2-1-التعاقب الدوري للحضارات 77

2-2-2 -العلمانية 79

2-2-3-الرؤية الفجائعية 82

الفصل الثالث :أنماط التخاطب في نور الأندلس

1-خطاب السارد إلى المسرود له:.. 90

1-1- وظائف السارد 92

1-2-علامات المسرود له 94

1-3 -مخاطبات السارد للمسرود له في نور الأندلس................................ 95

1-3-1مستويات المخاطبات... 95

1-3- 2 -أنواع المخاطبات من حيث وظيفتها...................................... 97

2-خطاب السارد إلى الفضاء المكاني: 107

2-1- أنواع المكان في نور الأندلس.. 108

2-2-الأمكنة المخاطبة في نور الأندلس... 112

2-3-السمات الأسلوبية لخطاب السارد لإشبيلية...................................... 114

ملحق :نصا مخاطبة السارد لإشبيلية 128

خاتمة.. 130

قائمة المصادر والمراجع... 132

فهرس الموضوعات 138

الملخص

- ملخص

"أدبية الخطاب في رحلة نور الأندلس لأمين الريحاني" هو عنوان الدراسة التي سعينا من خلالها إلى مقاربة رحلة حديثة ، وفق مناهج ذات رؤى جمالية ، منطلقين من اعتبار الرحلة خطابا بالدرجة الأولى لتفادي التصنيفات النظرية التي ظلت الرحلة فيها تابعة لأنواع أدبية أخرى . ومن ثم كان الهدف العام للدراسة هو إبراز السمات الفنية التي تجعل من الرحلة أدبا ، وبصفة أخص رصد كيفية تعالق هذه السمات وتفاعلها داخل الخطاب متوقعين أن هذا التفاعل هو الذي يجعل من الرحلة نوعا أدبيا قائما بذاته ، دون أن يكف عن التقاطع مع أنواع أدبية أخرى .

وقد بسطنا في المدخل مفاهيم العناصر المكونة لعنوان الدراسة فعرضنا مفاهيم الأدبية ومفاهيم الخطاب ،وأشرنا إلى الرحلة ومنتجها .

ولأننا اعتبرنا خطاب الرحلة خطابا سرديا بالدرجة الأولى ، وأن السرد من أهم المعايير التي تمنح الخطابات سمتها الأدبية ، فقد كانت الخصائص المبرزة متعلقة في مجملها بمقولات سردية في الفصول الثلاثة

المكونة للدراسة ، حيث استعرضنا في الفصل الأول الخطاطة السردية وأنواع المقامات تحت عنوان التنظيم السردي ، كما رصدنا في الفصل الثاني الرؤية السردية في المستويين المكاني والإيديولوجي وانعكاس كل مستوى على نمط السرد المفرز، وخصص الفصل الثالث للنصوص التي تحوي عملية التخاطب بين السارد وعناصر سردية أخرى ، مثل مخاطبة السارد للمسرود له ومخاطبته للأمكنة مركزين في الأولى على وظيفة التخاطب بين الطرفين وفي الثانية على الخصائص الأسلوبية لهذه المخاطبات.

وقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج تلح على تفرد رحلة "نور الأندلس" بخصوصيات أدبية يغدو من خلالها الخطاب الرحلي ذا كثافة فنية عالية مثل خصائص الرؤية في السرد الرحلي ، كما أشارت الرحلة إلى وجود العديد من الظواهر الأدبية التي مازالت تستدعي إفرادها بالدراسة والبحث، كالتناص وخصائص السرد التاريخي وغيرها .

Résumé

La littérarité du discours dans le voyage de "Nour el endalous de Amin Errayhani " est le thème de notre présente étude dans ce cadre nous avons essayé d’approcher un voyage moderne selon des méthodologies et des visions esthétiques, considérant le voyage comme un discours, pour éviter ainsi les classifications théoriques, où le voyage est lié à des discours littéraires.

De là, notre objectif consistera à mettre en évidence le coté artistique qui donne au voyage sa littérarité, plus précisément de

faire ressortir les caractéristiques intra discours qui font de ce voyage un genre littéraire à part entier, sans cesser d'être communs avec les autres genres littéraires.

Concernant le plan de la thèse, en introduction nous avons simplifié les concepts de thème: Littérarité, le discours, le voyage et leur producteur, dans le premier chapitre, nous avons présenté le schéma et les différentes situations narratives, le seconde chapitre concerne la vision narrative les niveaux spatial et idéologiques et leurs répercussions sur le type narratif obtenu, le troisième chapitre est consacré aux défirent types de discours entretenus par le narrateur dans et en de hors de la narration .

En conclusion générale, nous sommes parvenus à un ensemble de résultats qui montrent la particularité littéraire du voyage de Nour el endalous , qui donnent au discours de voyage un aspect artistique de haute teneur et qui en font un genre littéraire .

A titre de recommandations, nous avons souligné la présence d'autres phénomènes artistiques qui nécessitent des études tels que l'intertextualité, la narration historique et autres.

Summary :

The literary discourse in the account of voyage of nour el andalous of Amine Errayhani is the title of our study .within this framework , we propose the approach a moderne travel according to

various methodologies which take into account the beauty of the voyage .we wille thus avoid confining the voyage between literary and non-literary discourse of the various theorical classifications.

In this perspective our objective will consist has to bring to artistic wich gives to the journy its literary value .more exactly we would try to higlight intra characteristic speech which make of this journy a separate literary genre for the multiple links with the other literary genres .

We considered the journy as being essentially narrative speech. The narration is the most inportant standard which gives to the discourse literary character various aspects of this last one will be devloped in the chapters wich compose this report .

Conserning the plan (shot) of the thesis , in introduction we define the words of the title and those relative to the discourse .we also evoke the journy and its producer.

In the first chapter ,narrative organization ,we present the narrative diagram and its various situations.

The second chaptr concerns the narrative vision to the spaciale and ideologicale plans and thier repercussions on the producttive narrative typs

The third chapter is devoted